

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И
СОВРЕМЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС

А. Овчаренко





А. Овчаренко

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И
СОВРЕМЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

*Издание второе,
переработанное и дополненное*

Овчаренко Александр Иванович.

**O35 Социалистическая литература и современный
литературный процесс. М., «Современник».
502 с.**

В основу книги известного исследователя А. И. Овчаренко положены его выступления по вопросам народности и партийности, диалектики традиций и новаторства. Поездки за рубеж, многочисленные дискуссии, споры о социалистическом искусстве с буржуазными оппонентами дали автору богатый актуальный материал.

O $\frac{0722-144}{108(03)-73}$ 177-73

8P2

ОТ АВТОРА

Споры о социалистической литературе, социалистическом реализме давно уже приобрели международный характер. Они ведутся во всех концах земли. Это признают и так называемые «советологи», среди них Энн Димейтре из Мерилендского университета — автор статьи в «The Modern Language Journal» (май, 1966), так и озаглавленной «Большой спор о социалистическом реализме» («The Great Debate on Socialist Realism»).

Если о современной буржуазной эстетике и сегодня можно сказать то же, что много лет тому назад сказал о ней президент Американского эстетического общества, а именно, что, несмотря на многочисленные попытки направить ее «в лоно науки», она остается «отраслью спекулятивной философии», областью дискуссий и «неопределенных исследований» (Thomas Munro. *Toward Science in Aesthetics*, New York, 1956, p. 3—4), — то эстетика социалистического искусства опирается на прочную научную основу — ленинскую теорию отражения.

В острых дискуссиях обсуждаются самые сложные проблемы, выдвигаются смелые гипотезы, сталкиваются разные точки зрения, что способствует движению нашей эстетической теории вперед. «Это бурление, однако, является признаком не слабости, а поиска, который отнюдь не безрезультатен», — справедливо отмечает венгерский философ и искусствовед Бела Кепеци («A Szocialista Realizmus» Budapest, 1970, t. 1, 21 o.). Аналогичное мнение высказал в статье «Творческая интеллигенция и революция», написанной в связи с пятидесятилетием Великой Октябрьской социалистической революции, выдающийся чилийский поэт Пабло Неруда: «50 лет жизни, 50 лет упорных дискуссий относительно целей искусства, 50 лет больших разногласий лишь упрочили верность интеллигенции делу мировой революции. Вопрос о форме и методах по-прежнему будет предметом дискуссий» («Проблемы мира и социализма», 1967, № 10, стр. 26).

Наши ученые с полным правом говорят о социалистической литературе, социалистическом реализме как *ведущем* направлении,

главной линии в мировом художественном процессе. Литературовед и критик Ньота Тун (ГДР) выразила наше общее убеждение, когда заявила на дискуссии в Веймаре, что пришло время в полный голос сказать о новаторстве мировой социалистической литературы и прежде всего о характеризующем ее совершенно новом понимании взаимодействия человека — общества — эпохи («Weimarer Beiträge», 1969, N 3, S. 518).

Пришло также время в полный голос сказать о новаторстве эстетических принципов, лежащих в основе мировой социалистической литературы. Способствовать решению этой задачи, в меру своих скромных сил, стремлюсь и я. Настоящая работа создавалась не в тиши кабинета, когда автор, оставшись наедине с сотнями книг, тщательно прочитанных им, спокойно сопоставляет различные взгляды, оспаривает одни, развивает другие, создает новую концепцию, реализуя ее затем в работе, которую пишет глава за главой. Она создавалась прежде всего в непосредственных спорах с многочисленными оппонентами социалистического искусства, часто в условиях, не позволявших заглянуть в нужную книгу, мобилизовать все аргументы.

В последние пятнадцать лет мне, человеку, занимавшемуся до того времени преимущественно русской литературой XX века и спорадически литературой народов СССР, пришлось побывать в ГДР, Болгарии, Чехословакии, Югославии, Китае, во Франции, в Англии, Италии, ФРГ, Японии, в США... В США я был приглашен для чтения лекций о русской литературе (Толстой, Достоевский, Горький, современные советские писатели) «в системе доктората» университетов и для обмена научным опытом с профессорами, читающими курсы русской литературы. Но уже в день приезда в Нью-Йорк обнаружилось, что, наряду с чтением лекций, придется вести острые и длительные споры по коренным вопросам литературной критики, литературоведения, современного художественного развития. Отправляясь на неофициальную встречу с профессорами и преподавателями Нью-Йоркского университета, я ожидал, что спор будет носить сугубо филологический характер, что американские ученые попытаются свести его к обсуждению достоинств формальной школы, «новой критики» (New criticism), в защиту феноменологического и в обличение социологического анализа литературы. Поначалу так и случилось. Однако вскоре разговор был переведен в иную плоскость. Завязался острый, длительный спор о человеке, гуманизме, будущем народов. Этот спор потом продолжался и в Сарсмор под Филадельфией, и в Вашингтоне, и в Стенфорде (Калифорния), шла ли речь о Льве Толстом или Достоевском, о Горьком или современных советских писателях, о главном предмете литературоведения или

о творческих художественных методах в литературе. «Как вы определяете место социалистического реализма в современном литературном процессе и изменились ли ваши взгляды на эстетические проблемы после XX съезда КПСС?» — вот вопрос, который остро дебатировался в стенах Колумбийского (Нью-Йорк) и Американского (Вашингтон) университетов. «Исчерпал ли себя реализм и должен ли он смениться модернизмом?» — проблема, вызвавшая бурную полемику как в Американском, так и в Джорджтаунском (Вашингтон) университетах. Четыре встречи с профессорами и докторантами Колумбийского, Нью-Йоркского, Джорджтаунского университетов и учащимися Сарсморского колледжа протекали в напряженном диалоге, посвященном проблемам «затухания национальной специфики в современных советских литературах», «гонения на романтизм в национальных искусствах» (так эти проблемы были сформулированы организаторами встреч). «Диалог продолжительностью в 300 часов» — так можно было бы назвать книгу о моем пребывании в США, если бы я захотел ее написать.

Такую книгу я не стал писать. Но еще во Франции (1961) и в США (1964), а впоследствии и в Англии, ФРГ, Италии, Японии, Югославии, Китае, заканчивая рабочий день, я каждый раз записывал основные вопросы и краткое резюме своих ответов.

Неоднократные поездки в ГДР, Болгарию, Чехословакию и другие страны убедили меня в том, что те же примерно проблемы остро волнуют ученых всех стран. Я вернулся к записям своих бесед и выступлений во Франции, в Англии, ФРГ, Италии, Японии, США, систематизировал их, оснастил примерами из новейших произведений литературы, эстетики, литературоведения. К систематизированным, обработанным записям моих бесед с зарубежными учеными и писателями, к заново просмотренным моим письмам к ним, ответам на их письма я прибавил стенограммы своих докладов на научных конференциях в ГДР, Болгарии, Чехословакии, а также критический разбор наших внутренних споров, связанных с коренными проблемами социалистического искусства.

Так сформировалась книга.

Я сознательно отказался от жанровой унификации ее глав, сохранил разговорную интонацию, полемические увлечения, считая, что все это тоже поможет читателю ощутить остроту, с какой обсуждаются теоретические основы социалистического реализма во всем мире.

В тех случаях, когда наша наука еще не дала ответа на тот или иной вопрос, я не боялся говорить об этом прямо, высказывать сомнения, недоумения, наконец — отвечать вопросом на вопрос. Мне кажется, это должно вызывать у слушателя и читателя

желание вместе с автором думать, искать решение сложных вопросов.

Параллельно с работой над книгой основные ее положения были изложены в серии статей. Острые споры вызвали напечатанные в порядке обсуждения статьи «Социалистический реализм и современный литературный процесс» («Вопросы литературы», 1966, № 12), «Романтизм в советской литературе» («Дружба народов», 1968, № 12), «Еще о социалистической литературе, о теоретических основах социалистического реализма. Ответ профессору Эрнесту Дж. Симмонсу» («Иностранная литература», 1970, № 7) и «Продолжение спора» («Новый мир», 1971, № 5). Они усилились еще более после выхода в свет отдельным изданием первой части работы («Социалистический реализм и современный литературный процесс», «Советский писатель», 1968).

Теперь работа предлагается читателю в более завершенном виде, с учетом критических замечаний, высказанных моими оппонентами в ходе дискуссии. Хотелось бы, чтобы выход книги способствовал дальнейшему продолжению творческих споров, а сами споры оказались полезными для развития нашей науки.

ЧАСТЬ I

ГЛАВА I

СПОР О ЧЕЛОВЕКЕ

Я не знаю ничего лучше, сложнее, интереснее человека. Он — все.

М. Горький

В день, когда Линдон Джонсон собирался произнести одну из своих самых «гуманных» предвыборных речей, в доме молодого нью-йоркского слависта собрались профессоры, читающие в университетах США курсы русской литературы и русского языка. Они просили только что прибывшего в Нью-Йорк советского ученого-литературоведа встретиться с ними в неофициальной обстановке, чтобы «откровенно обсудить сложные проблемы нашей специальности». Беседа действительно была откровенной и необычайно острой. Американские ученые «наступали» широким фронтом. Начав с вопросов изучения «Слова о полку Игореве», они затем последовательно переходили от одного этапа русской литературы к другому, насколько это позволяли делать конкретные работы советских ученых. Не было недостатка в упреках, иронических замечаниях, даже издевках. Однако справедливости ради следует сказать, что в конечном счете признавались громадные достижения советских критиков и литературоведов, в особенности в историко-литературном исследовании творчества многих русских и зарубежных писателей.

В самый разгар спора, когда он достиг сильнейшего накала в связи с обсуждением проблем советской литературы, случилось нечто не предусмотренное организаторами встречи. Среди американских ученых произошел раскол. Главная нить беседы оборвалась, все смешалось. И вот уже кто-то упрекает кого-то в нигилизме, в недостойном отношении «к делу своей жизни», кто-то защищает формализм, некто с яростью нападает на него за это... Как искры в темноте, вспыхивают и тут же гаснут имена: Ремизов, Замятин, Вяч. Иванов, Рославлев, Гумилев, Лунц, Пильняк, Пастернак...

Предоставив американских ученых самим себе, советский гость внимательно слушает рассказ оказавшегося

на вечере русского инженера-эмигранта о его сложной и, в общем, неудавшейся жизни.

— Сорокалетнее пребывание мое на чужбине наполнено нескончаемым трудом и вечным страхом остаться завтра без работы, оказаться нищим. Я немало строил в Германии, во Франции, в Африке, более двух десятилетий строю в Нью-Йорке. У меня много патентов на различные изобретения. Но у меня не хватает средств, чтобы жить в самом городе. Все наше богатство — скромный домик на небольшом клочке земли под Нью-Йорком и купленный по случаю «бьюик», подержанный, но мотор хороший еще. И...

Инженер приблизился к самому уху советского гостя и почти шепотом сказал:

— Этого никто из людей, завидующих моему положению, никогда не говорит, хотя каждый ощущает: для «стопроцентных» американцев мы все-таки люди второго сорта...

К сожалению, внутренний спор американских профессоров стал приобретать настолько яркий эмоциональный оттенок, что хозяин квартиры вынужден был прервать беседу инженера с советским ученым, обратившись к последнему с просьбой: «разрешить сомнения моих учителей». Советский ученый, сказав в ответ несколько слов, попросил присутствующих поднять тост за людей, честно ищущих истину, ту истину, которая делает человека действительно свободным, духовно и физически красивым, по-настоящему счастливым.

По телевизору началось транслирование предвыборного митинга, на котором выступал Джонсон. Оператор старался вплотную приблизить к зрителям его крупное, в больших продольных складках и морщинах, настораживающе простое лицо. Джонсон говорил о необходимости «защищать достоинство человека всюду и везде...». Однако спорившим было не до него. Они дружно возражали профессору N, заявившему, что гоголевский Башмачкин давно исчез из жизни. Профессор Дж. запальчиво протестовал: «Напротив, трагедия героя гоголевской «Шинели» приобрела всемирный характер». Он скороговоркой стал излагать содержание работы голландского ученого И. ван дер Энга «Личность Башмачкина», напомнил, что Карло Монтелла одну из своих книг о тяжелой участи маленьких людей в капиталисти-

ческом мире выпустил с посвящением «всем Акакиям Акакиевичам Башмачкиным всех времен и народов». И вдруг, резко повернувшись к советскому гостю, почти с вызовом спросил:

— Вы, профессор, и впредь намерены заниматься проблемами гуманизма?

— Да, и значительно больше, чем прежде!

— Но о каком, о каком гуманизме в нашу эпоху можно говорить?

— Вы не заподозрите меня в желании польстить чувству, которым так гордятся американцы, если, отвечая на ваш вопрос, скажу: в нашу эпоху можно говорить только о «реальном гуманизме», только о «практическом гуманизме». Кстати, эпитеты «реальный» и «практический» я заимствую не из американской деловой жизни, а из сочинений одного из основоположников всего нашего учения.

Этот эпизод, происшедший в октябре 1964 года в Нью-Йорке, вспоминается всякий раз, как только в руки попадает очередная книга философа, социолога, историка культуры, литературоведа, обращающихся к проблеме человека. А обращаются к ней, кажется, всюду и все. Можно утверждать: эта проблема превратилась в центральный плацдарм, на котором развертываются непрерывные сражения между старым и новым мирами. Так думаем не одни мы. Так думают и наши противники. «Той областью,—говорит западногерманский социал-демократ В. фон Кноринген,—где находится основное противоречие, которое нельзя разрешить и которое разъединяет оба мира, является сущность человека, его ядро, его внутреннее существо. Здесь находится поле битвы, на котором должно быть принято решение о дальнейшем пути человека»¹. Не удивительно поэтому, что к человеку приковано внимание и тех, кто видит в нем «венец жизни», и тех, для кого он всего-навсего «тварь дрожащая».

Вот перед нами вышедшие одна за другой, такие не похожие друг на друга ни по форме, ни по содержанию книги американских философов, историков, социологов, литературоведов: «Проблемы человека» Джона Дьюи, «О природе человека» Д. Рунеса, «Иррациональный че-

¹ «Die neue Gesellschaft», 1961, Nr. 411, S. 170.

ловек» У. Баррета, «Величие человека» П. Уэстбрука, «Человек против мифов» Б. Данэма. Вот изданная в Мадриде книга «Человек и развитие» Х. Ортеги-и-Гассета. Вот книга с поэтическим названием «Человек и поэзия» западногерманского литературоведа Бенно фон Визе. «Человек в свете социологии» — так назвал свой труд немецкий социолог Р. Берендт. Вызывающе озаглавлено сочинение западногерманского «гуманитария» Гюнтера Андерса — «Устарелость человека. О душе в век второй промышленной революции». Столь же оригинален титул вышедшей в Висбадене книги Герберта В. Франке: «Манипулируемый человек. Основные принципы рекламы и формирование общественного мнения». «Третий или четвертый человек?» Этот вопрос вынес в заглавие своей книги Альфред Вебер, видный западногерманский представитель так называемой «философии культуры» («Неогуманизма»). К тому же направлению принадлежал и Теодор Литт, автор изданной в Гейдельберге книги «Наука и образование человека в свете противоположности между Западом и Востоком».

Названные книги бросаются в глаза потому, что слово «человек» стоит в их заглавиях. Но с человеком связаны все «концы и начала» и в таких работах, как, скажем, с одной стороны — «Двадцать пятый час» Ч. Джорджи, с другой — «Иллюзия бессмертия» К. Ламонта, и в таких, как «Происхождение и смысл истории» К. Ясперса, и в таких, как «Апокалиптика XX столетия» Ф. Баумера, «Марксизм и гуманизм» П. Биго и даже в пресловутом «Капиталистическом манифесте» Л. Келсо и М. Адлера. Названия большинства докладов и выступлений, помещенных в капитальнейшем мексиканском издании «Материалы XIII Международного конгресса философов», говорят сами за себя. Испанский философ-томист А.-М. Алонсо назвал свое сочинение предельно просто — «Человек без крова». В отличие от него, итальянский философ-спиритуалист М. Шакка предпочитает заголовок в высшей степени «научный» — «Структура свободы в онтологической «конституции» человека». Французский экзистенциалист Г. Марсель, автор книг «Люди против человеческого» и «Проблематичный человек», не преминул и в названии доклада подчеркнуть свою философскую ориентацию — «Экзистенциальный аспект человеческого достоинства».

В связи с упомянутым конгрессом в СССР вышла на английском языке книга «Философские науки и человек», а на самом конгрессе советские философы и социологи выступили с докладами: «Гуманизм в современном мире», «Человек и общество», «Человек и техника», «Человек в эпоху космических полетов». Основные выводы из споров на конгрессе советские ученые сделали в книге «Человек и эпоха». Попытки углубить и развить эти выводы нашли выражение в книгах «Человек в социалистическом и буржуазном обществе. Симпозиум. Доклады и сообщения» и «Проблема человека в современной философии». Несколько раньше в академическом издательстве вышли исследования «Гуманизм и современная литература» и «Литература и новый человек». Все чаще слово «человек» стало появляться и в заглавиях художественных произведений: «Судьба человека» М. Шолохова, «Человек» Э. Межелайтиса, «Человек и оружие» О. Гончара, «Лицо человеческое» Е. Винокурова...

Встречая чуть ли не на каждой странице этих книг слово «человек» — *Mensch* — *Man* — *l'homme*, — говоришь себе: все это о человеке. О человеке? Нет, когда начинаешь разбираться в содержании написанного, невольно уточняешь: все это не просто о человеке, а — за или против человека. И еще говоришь себе: это — не об одном человеке, не об одном типе его, а, по крайней мере, о нескольких, очень мало похожих или совсем непохожих друг на друга.

Пишущие против человека преимущественно обличают «человека вообще». Пытаясь уловить основные черты подвергаемого всевозможным «усекновениям» человека, легко замечаешь, что он представляет собой копию того выдуманного «человека вообще», которого с такой едкостью осмеяли еще К. Маркс и Ф. Энгельс в «Святом семействе». Да и в обличениях не встречаешь почти ничего нового по сравнению со сказанным в давно прошедшие времена А. Шопенгауэром, М. Штирнером, С. Кьеркегором, Ф. Ницше, О. Шпенглером. Не раз из-за внешне таких благочестивых, таких «сострадательных» строк К. Ясперса, Х. Ортеги-и-Гассета, Г. Марселя, Э. Бентлея о человеке вдруг, вместо человека, выглядит то шопенгауэровское «злое животное», то спенсеровский «раб свинцовых инстинктов», то ницшеанская «белокурая

бестия», то хайдеггеровское безличное «*Man*», не раз донесется шпенглеровский вопль: «Человек — хищное животное (*beast of prey*). Я буду повторять это снова и снова...»¹

Например, вот из-за этих «благообразных» строк: «Человечество само по себе, нравственность человека, его доброта, его благоразумие не прогрессируют... Есть научный, технический прогресс, непрерывно расширяющий наши возможности, но нет прогресса человеческой сущности»².

И вот из-за этих: «*Жизнь* означает, что я должен быть вне себя, в некоем абсолютном внешнем, которое называется условиями жизни или миром; жизнь означает, что я со всем, что этот мир в себе заключает, хорошо это или плохо, должен находиться в продолжительном столкновении: с минералами, растениями, животными, другими людьми. Ничего другого не остается»³.

И вот из-за этих: «Человек... может быть, а может и не быть одним из разумных животных; он, конечно, является животным, и отнюдь не наименее агрессивным. И одна из практических функций, для которой он использует свой рассудок, заключается в том, что он думает об агрессии даже тогда, когда он не совершал ее (цивилизованная улыбка Монны Лизы могла означать, что она замышляла убийство, но более вероятно означает, что она представляет себе убийства, которые никогда не совершала)»⁴.

Одни авторы именуют себя экзистенциалистами-католиками, другие томистами и неотомистами, третьи спиритуалистами или прагматистами, но все одинаково стремятся отгородить человека от человека, человека от мира, человека от истории, доказать бессмысленность человеческого существования, тотальную греховность человека, полную никчемность его, убедить, что «останется неизменным содержание, проблематическая, драматичная и трагическая основа человеческой жизни», что

¹ Oswald Spengler, *The Return of the Caesars*.— «The American Mercury», February, 1934, vol. 31, N 122, p. 137.

² K. Jaspers, *Origine et sens de l'Histoire*, Paris, 1954, p. 317.

³ Jose Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, Madrid, 1957, p. 23.

⁴ M. Bentley, *The Psychology of Farce*.— «New Republic», 6, 1, 1958, N 1, p. 18.

«еще до рождения человек предназначен прозябать или совершать преступления», что, хотя человек творит историю, ему «не удастся ее изменить»¹. «Современный человек одинок... Мир превращается в жилище абсурда, в то время как человек ввергается в одиночество»². «...Человек — в агонии»³. И — как конечный вывод: «Смерть есть наиболее свойственная (*eigenste*) возможность существования. Бытие, обращенное к ней, раскрывает существованию его наиболее собственную возможность бытия как такового»⁴.

У каждого свой стиль, свой язык, но идеи... идеи очень часто заимствованы — и не только у Шопенгауэра, Штирнера, Кьеркегора, Ницше. Ведь в сущности почти все это восходит к «первородному греху», к «суете сует и всяческой суете», к известному сравнению человечества с дымом. Есть идеи, которые чадят как головешки. К сожалению, чадное тление их постоянно чувствуется не только в философских трактатах идеологов старого мира, но и в художественном творчестве порой очень крупных современных писателей Европы и Америки, в работах теоретиков и историков литературы.

Однако и среди тех, кто выступает за человека, нет единства ни в подходе к нему, ни во взглядах на его призвание, назначение, задачи, ни в оценке его перспектив. Уже в самой постановке проблемы защитники человека делятся по крайней мере на две группы. Первую составляют философы, социологи, антропологи, литературоведы, исходящие в своих концепциях главным образом, как сказали еще К. Маркс и Ф. Энгельс, «из того, что люди говорят, воображают, представляют себе», «из существующих только на словах, мыслимых, воображаемых, представляемых людей, чтобы от них прийти к подлинным людям»⁵. Быть может, поэтому, вопреки субъективным намерениям, во взглядах этой группы на человека объективно оказывается немало общего с идеями тех, кто пишет против человека. Именно здесь на-

¹ Из доклада Карло Джакони на XIII Международном конгрессе философов в Мексике (1963).

² «Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel», Paris, 1947, p. 269.

³ G. Marcel, *Les hommes contre l'humain*, Paris, 1951, p. 17.

⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Erste Hälfte, Halle, 1931, S. 26.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 3, стр. 25.

блюдаются наиболее энергичные попытки приписать всему человечеству кризис, переживаемый в нашу эпоху буржуазной личностью. Именно здесь рассекают человека, отделяя «духовную сущность» от «телесного бремени», противопоставляют разум чувствам, доказывают несоединимость нравственного прогресса с прогрессом научно-техническим. Именно здесь человеку рекомендуют, отрешившись от всего мира, разорвав все связи с ним, освобождая «универсальное и себя от материи», изолировавшись от социальной среды, погрузиться в свое «внутреннее существование, более богатое и более благородное», чем все блага земли. Нет, эта группа не отрицает наличия достижений в деятельности человека. В конечном результате «смысл философии всей» здесь сводится к таким утверждениям: «Человек становится все более могущественным (*immer mächtiger*) благодаря своей способности подчинять силы природы своим целям; но он становится все более беспомощным (*immer hilfloser*) вследствие своей неспособности применить эту свою растущую мощь для осуществления позитивной, жизненно необходимой цели, дабы эта мощь не переросла всякие рамки, не становилась угрозой его душевному равновесию, его безопасности и самому существованию (*Existenz*)»¹.

Солидаризируясь с кафкианской философией, западногерманский литературовед В. Эмрих пишет: «Гуманистическая готовность всех — утопия. Она смогла бы сделать возможным достойное человека земное существование. Но ее нельзя претворять в действительность. Ибо она предполагает понимание, сознание, готовность всех привязанных к собственной жизни людей, а это превосходит человеческие силы... Человек должен испытать абсолютную катастрофу... Человек должен взять на себя искупительную смерть Христа»².

Нет недостатка в утверждениях о необходимости защищать человеческое достоинство, цельность, благородство, доброту, отзывчивость, возвышенные душевные и духовные качества «прометеевского человека»; много говорится о сострадании, милосердии, жалости; нет

¹ Richard F. Behrendt, *Der Mensch im Licht der Soziologie*, Stuttgart, 1966, S. 7.

² Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1961, SS. 31, 69, 181—182.

недостатка и в осуждениях «тошнотворной» действительности, «дезинтегрирующей» человека, превращающей его в робота¹, в проповедях «подлинной свободы», «подлинной демократии» и даже «жизнетворчества». Слова эти встречаются не реже, чем «катастрофа», «кризис», «обесчеловечивание», «полное отчуждение», «распад», «закат», «конец». Но в высшей степени знаменательно, что так же, как у тех, кто пишет против человека, здесь мы не встречаем слов в защиту решающего человеческого качества — «действительной коллективности»², которая позволяет человеку всесторонне развить свои способности. Напротив, давно замечено, что здесь усиленно защищается крайнее обособление индивида, доказывается, будто любое социальное «нивелирует всякое своеобразие», сводя его к «необходимому однообразию»³. «Трудовой коллектив, — утверждал Т. Литт, — поглощает личность»⁴. Не удивительно поэтому, что, продираясь сквозь заросли мудреных терминов, глубокомысленных рассуждений об «отчуждении», «естественных правах» и т. п., мы не обнаруживаем в жизненной программе героя всех этих сочинений ничего, кроме старозаветного: «Они — себе, а ты — себе».

Так же, как пишущие против человека, эти философы приписывают человеку черты и свойства души современного буржуа, но, по справедливому замечанию Ж.-П. Сартра, «атакуют не буржуа, а человека»⁵. Они тоже твердят о непреодолимости якобы данной от века человеческой порочности, о свинцовом консерватизме инстинктов. И, будто бы преодолевая «ограниченность» социалистического подхода к человеку, рисуют «человека вообще». Присматриваясь к их «человеку вообще», мы узнаем, однако, в нем не того человека, которому принадлежит будущее, а того, который вынуждается всем ходом исторического развития уйти в небытие. Особенно успешно за «человека вообще» выдается мелкобуржуаз-

¹ A. Weber, *Der dritte oder vierte Mensch. Vom Sinn des geschichtlichen Daseins*, München, 1953, S. 43.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 75.

³ Karl Jaspers, *Philosophie*, Bd. 2, Berlin, 1956, S. 387.

⁴ Th. Litt, *Wissenschaft und Menschenbildung im Lichte West-Ost-Gegensatzes*, Heidelberg, 1959, S. 80.

⁵ Ж.-П. Сартр, Самое главное для меня — это действие. — «Иностранная литература», 1966, № 9, стр. 244.

ная личность. Мы, конечно же, не можем игнорировать существование этой личности. Нас многому учат некоторые, связанные именно с этой личностью, процессы в отдельных странах. Тем категоричнее мы отвергаем любые попытки выдавать эту личность за настоящего человека.

Ключ к единственно верному решению проблемы человека и, стало быть, судеб культуры держит в своих руках другая группа философов, социологов, историков культуры, литературоведов, критиков, пишущих в защиту человека и человечности. Наиболее последовательные из них стоят на позициях революционного марксизма, как известно, признающего высшим существом для человека самого человека. Решая эту проблему, марксизм исходит не из абстрактных представлений о человеке, отправной точкой для него являются конкретные, живущие в определенных исторических условиях, принадлежащие к определенным классам, социальным слоям, действительно деятельные люди. Соответственно и гуманизм марксистов — реальный гуманизм.

Влияние этого направления на умы и сердца человечества в настоящее время самое мощное, самое плодотворное и единственно перспективное. Но еще рано говорить о том, что другие направления, о которых речь шла выше, потеряли свое влияние. Напротив, могучие борения разных, порой несовместимых взглядов на человека, его призвание, назначение, задачи, перспективы ныне составляют одну из решающих особенностей эпохи. Наглядно это обнаруживается в художественной литературе — в искусстве, имеющем дело с конкретным человеком. «Литература, — говорил Горький, — искусство, наиболее гуманитарное, литераторов можно назвать человеколюбцами по профессии и производителями гуманизма»¹.

Тут мы переходим от философской постановки проблемы к ее эстетическому преломлению. Выступая на встрече писателей Европы в Ленинграде, К. Федин говорил: «Любой спор в области эстетики необходимо приводит к столкновению мировоззрений, потому что видение

¹ Архив А. М. Горького.

мира только и побуждает романиста избрать тот, а не другой материал для своего произведения. Взгляд на человеческое общество как на разумно организуемый людьми мир отвечает тому, что я нахожу в действительности, и она обогащает меня доказательствами моей правоты. Когда я стал обладателем их, моя работа уже обусловлена природой добытого материала, и я вижу форму, органичную ему. В руках романиста с негативным взглядом на мир оказывается совсем иной материал, диктующий иные приемы обработки. Если человеческое общество — хаос, то как не найти в нем героя ужаса, героя отчаяния и тогда как не возникнуть хаотическому роману?»¹

Позитивный взгляд на человека и человеческое общество открывает перед писателями необычайный простор в изображении исключительного многообразия человеческих характеров, их многогранности, сложности, противоречивости, срывов, подъемов — бесконечного роста. Говоря о многообразии, мы имеем в виду не только изображение представителей различных классов или социальных групп. Советский ученый И. Белинис подверг убедительной критике литературоведов и эстетиков, отождествляющих идейно-художественную концепцию человека в литературе с концепцией человека в философии и социологии. При таком подходе к проблеме, писал он, «может быть сделан ошибочный вывод, будто у всех советских писателей одинаковая идейно-художественная концепция человека, ибо все они руководствуются марксистской философией. Отождествление идейно-художественной концепции человека в искусстве и концепции человека в философии ведет к обеднению искусства, ибо последняя лишена в некоторой степени творческой индивидуальности и эстетического содержания, хотя между ними и существует неразрывная связь и взаимозависимость»². Это правильно и в отношении писателей не социалистического реализма, в творчестве которых философские концепции человека находят самые причудливые преломления. При всем том бесспорным остается утверждение, что именно отношением писателя к чело-

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 206.

² И. Белинис, Проблема личности и общества в современной литовской советской литературе, М., 1967, стр. 3—4.

веку, пониманием его роли, его предназначения определяется сущность различных идейно-эстетических направлений в современной мировой литературе. «В концепциях человека, как в фокусе, собраны достоинства или недостатки, здоровые начала или пороки этих направлений»¹, — говорит видный исследователь современной литературы.

Самой спецификой искусства обуславливается то, что подлинные мастера его не могут не жить заботами, чаяниями, стремлениями конкретных людей, неустанно создающих материальные и духовные ценности, страдающих от общественного и личного неустройства. В результате очень часто, даже не принимая нашего учения, крупные зарубежные писатели подводят своего читателя к заключениям, позволяющим нам если не считать их своими союзниками, то, во всяком случае, сказать о них так, как когда-то сказал о Гауптмане Луначарский: «И, как бы ни покрывала буржуазия своими похвалами (вроде бюловских) Гауптмана, мы, не имея, к сожалению, возможности сказать о нем: «он наш!» — имеем полную возможность крикнуть ей: «вы лжете, он — не ваш!»²

С растущим пониманием этого и связано резкое повышение интереса к творчеству не только таких выдающихся художников слова, как Т. Манн, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, но и писателей-мыслителей вроде А. Сент-Экзюпери. Немаловажную роль в их популярности играет и тот факт, что так же, как в свое время А. Франс, А. Барбюс, Р. Роллан, переживая самые сложные, порой взаимоисключающие влияния, они всю жизнь мучительно бились над труднейшими проблемами человека и человечности.

В мировой литературе вряд ли можно назвать два других великих произведения, которые были бы так непохожи друг на друга и в то же время имели бы столько внутренних перекличек, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Доктор Фаустус» Т. Манна. И в том и в другом произведениях с беспощадной художественной силой развенчивается буржуазный индивидуализм, отрешенность

¹ В. Ковалев, Концепция человека в литературе XX века. — «Русская литература», 1965, № 2, стр. 288.

² А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, М., «Художественная литература», 1963—1967, стр. 242.

личности от общества, ее распад. Знаменательно также, что как раз в процессе работы над «Жизнью Клима Самгина» Горький сформулировал в ряде статей свой взгляд на подлинный, общечеловеческий — социалистический — гуманизм, а Томас Манн, работая над «Доктором Фаустусом», решительно преодолевал элементы созерцательности в собственных гуманистических представлениях, приходя «к убеждению, что политическое, социальное составляет неотъемлемую часть человеческого, принадлежит к единой проблеме гуманизма, в которую наш интеллект должен включать его, и что в проблеме этой может обнаружиться опасный, гибельный для культуры пробел, если мы будем игнорировать неотторжимый от нее политический, социальный элемент»¹. Речь идет прежде всего о коренном преобразовании всей жизни, о новом мире, который, по словам писателя, «придет, ибо должен быть создан, или, в худшем случае, введен путем насильственного переворота, разумный внешний миропорядок, соответствующий ступени, достигнутой человеческой мыслью для того, чтобы душевное вновь могло получить право на жизнь и человечески чистую совесть»².

Еще более полувека назад Горький в одной из своих статей отмечал: «Уолт Уитмен, Горас Траубел, Рихард Демель, Верхарн и Уэллс, А. Франс и Метерлинка — все они, начав с индивидуализма и квиетизма, дружно приходят к социализму, к проповеди активности, все громко зовут человека к слиянию с человечеством. Даже такой идолопоклонник «я», как Август Стриндберг, не может не отметить целительной силы человечества»³. В наши дни, несмотря на ураганы словесного человеконенавистничества, бушующие в «свободном мире», процесс этот не только не замедлился, но и развивается с нарастающей силой.

Как бы сильно мы ни удивлялись тому, что Джорджан из романа «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя внутренне не уверен в деле, за которое сражается, удивление не помешает нам почувствовать красоту самого дела

¹ Т. Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, М., Гослитиздат, 1961, стр. 288.

² Там же, стр. 72.

³ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, М., Гослитиздат, 1949—1955, стр. 48—49. (В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием тома и страницы.)

и тех его защитников, с которыми так и не смог слиться главный герой романа. Та же противоречивость побудила американского писателя в слова Д. Дона: «Ни один человек не есть *остров*, целостный сам по себе; каждый человек есть часть *континента*, часть материка; если море смоем комок земли,— это потеря Европы, такая же, как в случае, если бы был смыт мыс, как если бы это было имя твоих друзей или твое собственное; смерть любого человека уменьшает *меня*, потому что я часть *человечества*, и потому никогда не спрашивай, по ком звонит *колокол*,— он звонит по тебе»,— внести поправку, поставив в эпиграфе романа вместо «часть континента» слова «целый континент». Кое-кто из исследователей увидел в этом стремление писателя как можно выше поднять акции человека. Между тем это была скорее известная дань тому индивидуализму, вырываясь из тенет которого, герой другого произведения Э. Хемингуэя сказал: «Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один... Все равно человек один не может ни черта».

«Одна-единственная проблема» неотступно преследовала замечательного французского писателя А. Сент-Экзюпери. Он мечтал о том, чтобы в каждом человеке «просыпалось доверие», стремился «открывать родники», отыскивая их «глубоко под землей»¹. Писатель, изумительно тонко улавливавший самые разнообразные проявления духовного кризиса, банкротства духа, охватывающих старый мир, он упорно стремился «догадаться о будущем» человека, его дальнейшей судьбе, его роли на земле. Мысли о Человеке, о его «восстановлении» пронизывают все, что выходило из-под пера писателя. В разгар второй мировой войны, в короткие перерывы между боями, в которых Сент-Экзюпери принимал участие в качестве военного летчика, он писал матери: «...Я не хочу, чтобы война уничтожила духовную общность»². В знаменитом письме американскому генералу он говорил: «Видите ли, жить холодильниками, политикой, балансами и кроссвордами больше нельзя. Нельзя!.. Я ненавижу эту эпоху! Человек в ней при всеобщем тоталитаризме превращается в тихий, вымуштрованный,

¹ См.: М. М и ж о, Сент-Экзюпери, М., изд-во «Молодая гвардия», 1963, стр. 216.

² Там же, стр. 331.

смирный скот. И нам это выдают за моральный прогресс! Но куда идут Соединенные Штаты и куда идем мы в эту эпоху мирового чиновничества? К человеку-роботу, человеку-термиту, к человеку, болтающемуся ют конвейера системы Бедо к игре в карты...»¹

Основным вопросом нашего времени Сент-Экзюпери считал вопрос «о путях человека» и утверждал: «А на вопрос этот не предлагается никакого ответа, и у меня чувство, что мы идем к самым черным временам мира...»² Свое решение «одной-единственной проблемы» он стремился дать в «Цитадели», в этом обширном философско-поэтическом катехизисе, работа над которым продолжалась почти десятилетие. Книга не была закончена. Всеразрешающая истина, всю жизнь манившая к себе писателя, осталась впереди. Но он шел к ней до последнего своего шага, все так же тревожно вопрошая: «Что можно, что нужно сказать людям?» И снова твердил: «Уважение к человеку! Уважение к человеку!»

При всех метаниях трепетно ищущей мысли А. Сент-Экзюпери, его никогда не покидала вера в человека, так же, как не покидала она Т. Манна, Э. Хемингуэя. «Я буду биться за Человека. С его врагами. Но и с самим собой», — повторял он. Герой знаменитого произведения Хемингуэя тоже повторяет: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражение». И еще он говорит: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Вера в конечное торжество человека, в то, что он, как сказал в «Судьбе человека» М. Шолохов, «выдюжит», «сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути», признание необходимости изменения мира, признание общности людей труда как неперемennого условия для такого изменения — вот та основа, на которой в нашу эпоху только и может развиваться подлинная литература.

«В чем же состоит призвание, каковы задачи художника, считающего себя не подобием безучастного к людским страданиям божества, вознесенного на Олимп над схваткой противоборствующих сил, а сыном своего народа, малой частицей человечества? — спрашивал М. Шолохов в речи при получении Нобелевской премии и отве-

¹ М. М я ж о, Сент-Экзюпери, стр. 398, 401.

² Т а м ж е, стр. 419.

чал: — Говорить с читателем честно, говорить людям правду — подчас суровую, но всегда мужественную, укреплять в человеческих сердцах веру в будущее, в свою силу, способную построить это будущее»¹.

Крупнейшие писатели отвергают как раз то, что пытаются навязать людям буржуазные философы, — культ безудержного и бессильного «я». Они верны лучшим традициям большой литературы, которая устами Бальзака, Диккенса, Толстого, Достоевского, Горького не уставала обличать «торжество буржуазной пошлости», когда, как сказал один из героев гениального русского писателя, «всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется и, что имеет, прячет, и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает... Ибо привык надеяться на себя одного и от целого отделился единицей, приучил свою душу не верить в людскую помощь, в людей и в человечество...»². И в этом принципиальное отличие действительно великих художников от писателей типа Ф. Кафки, А. Камю, кстати, навязчиво набивавшихся в ученики к Достоевскому.

Ученики? Еще А. Барбюс говорил, что подобные ученики «доводят Достоевского до абсурда»³. Они нашли у Достоевского проповедь сострадания, но не заметили не менее важного — того, что он проповедовал его с величайшей сердечной болью, с мучительными сомнениями, с мятежной страстностью, не заметили «преувеличенную реальность Достоевского, его леденящую горячность, его готовое взорваться терпение»⁴. Их ошеломил рассказ Достоевского о чудовищном хаосе жизни, но они не заметили, что действительность не сводилась у него только к сплошному безобразию. Именно поэтому Достоевский, всю жизнь споривший с человеком действия, никогда не лишал человечество деятельного начала и в своих произведениях рядом с людьми, подавленными ужасом и страхом, раздавленными общественным строем, загнан-

¹ «Литературная газета», 14/XII 1965.

² Ф. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, М. Гослитиздат, 1958, стр. 380.

³ H. Barbusse, Russie, Paris, 1930, p. 173—174.

⁴ Лу Синь, Предисловие к массовому изданию Достоевского. Цит. в переводе В. Семанова. — «Иностранная литература», 1966, № 10, стр. 158.

ными в угол, рисовал донкихотов, вроде Мышкина, и настоящих мятежников, вступающих в схватку с самим богом. И еще: изображая «Мертвые дома», Достоевский показал, что они населены пусть измятыми, исковерканными, а все-таки живыми людьми. Его же эпигоны, изображая живые дома, доверху набивают их трупами. У Достоевского в «Мертвом доме» больше жизни, чем во всей современной декадентской литературе. Что же касается «художественных открытий», то еще Т. Манн, необычайно тонко разбиравшийся в этом, писал: «Достаточно привлечь для сопоставления Пруста и те психологические *nouveautés*, сюрпризы и побрякушки, которыми изобилуют его книги, чтобы понять разницу в направленности, нравственном смысле творчества этих писателей. Психологические находки, новшества и смелые ходы француза не более чем пустяшная игра в сравнении с жуткими откровениями Достоевского, человека, который побывал в аду»¹.

Обо всем этом здесь говорится потому, что в наше время ни одно большое художественное произведение не может быть создано и не создается без учета основных тенденций развития литературы всего мира и ее философских основ. Взаимодействия, внутренние притяжения и отталкивания, скрытая или обнаженная полемика составляют отличительную особенность всей современной литературы, такую же, как философская углубленность всего современного искусства. Основным предметом спора является понимание судьбы человека и человечности в нашу эпоху. Многие зарубежные писатели, критики, литературоведы не раз отмечали, что своим знаменитым рассказом М. Шолохов ведет спор с пониманием человека и человечности в нашу эпоху, как оно выразилось в произведениях «Старик и море» Э. Хемингуэя, «Жемчужина» Д. Стейнбека, в творчестве Ремарка, Бёля, Лану... Сам Шолохов, перед тем как прочесть рассказ «Судьба человека» на заседании редакции «Правды» (в декабре 1956 г.), сказал, что ему судьба человеческая представляется иначе, чем Хемингуэю. Раскрывая творческую историю своей книги «Человек», Э. Межелайтис писал: «Я знаю, некоторые буржуазные писатели на Западе прилагают немало усилий, чтобы создать и антипод

¹ Т. М а н н, Собр. соч., т. 10, стр. 330.

такого человека — античеловека. Гуманизму противопоставляется бесчеловечность, цинизм. И когда я работал над своей книгой стихов, мне хотелось решительно поспорить с концепцией человека, в основе которой якобы лежит вечный и неразрешимый конфликт между Каином и Авелем, с концепцией «минус-человека». Меня страшит измелъчавший, противоречивый, пассивный антигерой, разрушенная двойственная личность, которая уже не в силах бороться со своим «минусом»¹.

Современные прогрессивные писатели отвергают все, что унижает или принижает человека, лишает его надежды, уводит с центральной магистрали жизни на боковые тропы. Буржуазные же писатели в большинстве своем стремятся развенчать, согнуть, унижить человека. В этом отношении творчество таких художников, как Хемингуэй, Фолкнер, Сент-Экзюпери, «выламывается» из господствующего потока буржуазной литературы, наиболее «убежденные» представители которой открыто порывают с человеком и человечностью, считают гуманизм устаревшим, развенчивают разум, энтузиазм, героизм, культивируют бессодержательное, формалистское искусство. Факт этот считается общепризнанным. О нем часто говорят сами зарубежные художники, писатели, критики — одни с горечью, другие с тоской, третьи с ликованием. Вот красноречивое утверждение, принадлежащее первооткрывателю неореализма Роберто Росселини, когда-то потрясшему мир кинофильмами «Рим — открытый город», «Пайза», «Генерал делла Ровере»: «В кино лишь немногие искали человека, большинство делало все, чтобы о нем забыли. Современное общество и современное искусство оказались разрушительными для человека»².

Это сказано о буржуазном обществе, о буржуазном искусстве. И как это далеко от того, что утверждают писатели нового мира. «Я причисляю себя к тем,— говорит большой советский писатель Кайсын Кулиев,— кто с горячим уважением относится к слову. Оно — моя работа, моя жизнь, моя судьба. Мне дороги слово радости и слово боли. Но я отвергаю слово, призывающее

¹ «Вопросы литературы», 1964, № 1, стр. 82.

² Цит. по статье: Е. Викторова, Роберто Росселини: Мир возмужал больше, чем кино.— «Советская культура», 11/1 1972.

человека отказаться от труда, созидания, от жизни, слово, пытающееся напугать человека, нашептывая, что жизнь бессмысленна и жить не стоит. Такое слово античеловечно. Я не признаю его. Слово должно быть опорой и утешением человека, светом его души, не отнимать, а даровать надежду, стать поддержкой, быть необходимым, как плуг и лопата для хлебороба. Такой является народная поэзия всюду — на всех языках. К этому убеждению я также пришел, упев сказать немало слов боли в своих книгах, стараясь назвать белое белым, черное черным, что считаю одной из трудных задач художника.

Поэзия прекрасна и вечна, как колосья и звезды. Она создается для жизни и служит людям.

Человек говорит:

— Мне хорошо!

Поэзия отвечает:

— Я с тобой!

Человек стонет:

— Мне больно!

Поэзия отзывается:

— Я с тобой!»¹

Активная защита человека или ниспровержение, разрушение его — почти все явления мировой литературы так или иначе, прямо или очень опосредствованно, но получают питательные соки отсюда. Недаром исследователи все упорнее говорят о «внутренней обусловленности соотношения различных творческих методов и направлений (реализма, романтизма, сентиментализма и, наконец, социалистического реализма) с определенной концепцией человека, с определенным типом гуманизма»². Случайно ли в свое время увлечение части польских, чехословацких, югославских литераторов «модерностью», творчеством Ф. Кафки совпало с их «разочарованными» суждениями о современном человеке? А эволюция авангардизма, в связи с которой даже Джанкарло Вигорелли вынужден был заявить: «Ныне авангардизм почти всегда тождествен с надинтеллектуализмом. Авангардистские

¹ К. Кулиев, Колосья и звезды.—«Известия», 20/1 1972.

² Н. К. Гей, Гуманизм и эстетика.— В сб. «Гуманизм и современная литература», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 237.

поиски — это не настоящие искания, ибо они превратились в формальные выкрутасы, претенциозность и снобизм. Они скорее реакционны, чем революционны»?¹ А пресловутый кризис романа в капиталистических странах, который был справедливо определен итальянским философом Энцо Пачи «как известное забвение человека»?² Нельзя, наконец, не вспомнить и замечание Н. Бехера: «...бегство в абстрактное вместе с тем есть бегство от человека в обезчеловечивающее, в бесчеловечность»³.

Оно, это бегство, показательно и для буржуазного искусства, и для эстетики. Немецкий ученый Р. Вейман, всесторонне исследовав методологические основы так называемой «новой критики» — «наиболее целеустремленного и влиятельного направления в западноевропейском литературоведении, и в особенности в Соединенных Штатах», — убедительно доказал существование многосторонних связей между культом формы, апологией абстрактного, характерными для авангардистского искусства в целом, и отказом от гуманизма, внутренним убеждением «неокритиков», что «новая позиция может быть в некотором смысле негуманной». Р. Вейман подробно анализирует, в частности, сочинения Х. Ортеги-и-Гассета, сводящего «общий знаменатель» различных методов современного «нового искусства» к «инстинктивной потребности бежать от действительности». Ученый цитирует работу Ортеги-и-Гассета, которая так и называется: «Дегуманизация искусства». В ней утверждается, что в современном абстракционизме и других модернистских течениях уничтожается «последний остаток жизненных связей и зависимостей», достигнута «высшая абсолютная форма, чистейшая абстракция», что современные художники уже не обращаются «в той или иной мере к действительности», а выступают «против нее», «смело и свободно» разрушая «ее человеческий аспект», «обезчеловечивая ее». Во всяком случае, наблюдается «постепенное искоренение всех человеческих, слишком человеческих элементов, преобладавших в творениях романтиков и на-

¹ Ответ на анкету еженедельника «Ла фиера литтерариа». Цит. по газете «Литература Украина», 16/IX 1966.

² «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 216.

³ «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 170.

туралистов». Х. Ортега-и-Гассет не просто констатирует действительный факт. Он сам выступает активным поборником «изоляции искусства от человека». Он выдвигает следующий эстетический кодекс: «1. Искусство нужно освободить от человеческого содержания. 2. Следует избегать живых форм. 3. Произведение искусства есть произведение искусства. 4. Искусство есть игра и больше ничего». В соединении с анализом конкретных «достижений» авангардизма это позволяет немецкому ученому-марксисту со всей ответственностью утверждать: «абстракционизм и антигуманизм... идут рука об руку». Впрочем, Р. Вейман заканчивает свой анализ методологических основ «новой критики» так: «Безусловно, академические последователи Хьюма и Элиота не представляют себе всех выводов из их эстетики. Обычный американский университетский преподаватель, позитивистская «ученость» которого не устояла перед натиском Новой критики, будет, быть может, возмущен нашими выводами об антигуманистическом характере этой концепции. Но ведь ему стоит только внимательно прочитать слова Лео Шпитцера, чтобы осознать опасность таких методов интерпретации. Шпитцер пишет: «Дело дошло до того, что профессиональный литературный критик, утративший все идеалы гуманизма, считает своим долгом анализировать образную систему и тому подобные специальные технические или филологические проблемы, хладнокровно исключая из рассмотрения элемент человеческий, составляющий основу всякой поэзии и поэтому являющийся необходимым содержанием филологии как гуманитарной науки». Вряд ли можно заподозрить этого известного ученого-романиста в том, что он попал под влияние марксизма. Он выносит суждение, основанное на его собственных наблюдениях, на многолетнем знакомстве с постановкой дела в американских университетах. Быть может, не случайно, что говорит это немецкий ученый, не пожелавший в свое время мириться с гитлеризмом в Европе, а теперь не склонный спокойно смотреть на «обесчеловечивание» литературной критики в США»¹.

¹ См. Роберт Вейман, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения, М., «Прогресс», 1965, стр. 302—315 и 385.

Существо проблемы «реализм и модернизм» далеко не сводится, однако, к тому, что «модернисты», как правило, уходят от действительности, а реалисты исходят из нее, что «модернисты» отказываются от человека, а реалисты видят в нем центральный объект художественного изображения. Не сводится оно и к тому, что реализм якобы отвергает условные формы в искусстве, демонстрируя свой «консерватизм», а «модернизм» провозглашает их ведущими и поэтому — всегда «сверхмоден». «Искусство оспаривает реальность, но не уклоняется от нее»¹, — говорил один из столпов современного модернизма. И еще он говорил, что художник пригвожден к реальному миру свинцовыми подошвами.

Теодор Адорно считал «обезображивание, искажение, художественное извращение жизни» в современном модернизме закономерным и даже единственно законным². Свое утверждение он аргументировал тем, что современная действительность (скажем от себя: в капиталистическом мире) представляет сплошное безобразие, хаос, «смарывающий» человека, хаос, лишенный движения, свинцово-неподвижный. Советские ученые видят в подобного рода «построениях» опасность для зарубежных художников. Ведь Т. Адорно идет от действительности. Ведь он отзывается о ней критически. Ведь он не прочь даже щегольнуть марксистским словечком. На самом же деле весь смысл таких «построений» сводится к одному: убедить человека, что он бессилен перед хаосом действительности, не может понять его и возвыситься над ним. Призывая «обезображивать, искажать, художественно извращать» действительность, теоретики типа Адорно как раз и хотят помешать человеку увидеть мир в его подлинной сущности, помешать человеку обнаружить пружины, направляющие «ход жизни», и, следовательно, изменить его. «В общих словах дилемма современной поэзии, — справедливо писала в известном американском журнале «Мэйнстрим» Марта Миллет, — может быть решена в том же духе, в каком разрешают дилемму расщепленного атома: будет он служить жизни или смер-

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, p. 319.

² «Neuen Rundschau», 1962, N 1.

ти?»¹ Еще глубже ту же мысль сформулировала брюссельская газета испанских коммунистов в связи с так называемым тремантизмом: «Кажется, что он исходит из действительности, из конкретной испанской жизни; но тремантизм обращается к действительности для того, чтобы ее предать, так как он унижает то единственное, что может изменить действительность,— человека» («Нуэстрас идеас», I, 1958, № 3).

Поклонники «модерного» искусства не устают восхищаться свежестью изобразительных средств, формальных «находок» в нем. Нередко это делается как обдуманый, хотя и не всегда открыто выраженный упрек реализму. Такой упрек безоснователен. «Каждое произведение должно быть изобретением по форме и открытием по содержанию»²,— сказал как-то Л. Леонов. Это столь же обязательно, как и наличие художественного таланта у писателя. К тому же не всякая «свежесть» спасает произведение от банальности. «Я никогда не был противником чего-либо нового и обновляющего,— говорит М. Шолохов,— однако само по себе слово «модерн» еще не делает вещь художественным произведением, а заумность — это не то же самое, что глубина»³.

Но есть еще более важная сторона этой проблемы. Кто же будет отрицать, что Джойс «нашел мельчайшие психологические детали, мастерство внутреннего монолога», что Пруст интересен приемами изображения тончайших, «подсознательных» переживаний человека, разложения этих переживаний? Трудно что-либо возразить и против такого утверждения: «Кафка по-своему открыл мир ужаса и страха, обуревающий загнанного в одиночество человека, мир, которого в таком его крайнем выражении мы ранее не знали». Однако же, принимая подобные утверждения, нельзя не сказать: мы далеки от того, чтобы отрицать те или иные достоинства творчества Джойса, Пруста, Кафки, но мы хотим вести разговор о главном. Нас восхищает необычайное умение Гертруды Стайн «ласкать существительное», но это не может привести к игнорированию нами того, что со всей определенностью выразил Б.-Л. Рид, когда утверждал, что

¹ Цит. по книге: Л. Землянова, Современная эстетика в США, М., Госполитиздат, 1962, стр. 139.

² «Литературная Россия», 13/XI 1964.

³ «Огонек», апрель 1964, № 15, стр. 6.

истинная поэзия Гертруды Стайн антилитературна, антиинтеллигентна и часто антигуманна и антиморальна, а позиция автора безжалостно эгоцентрична¹.

Когда Горький или Луначарский писали о Верлене, они не отвергали несомненных достоинств его поэзии, но и не ограничивались похвалами таланту поэта. С горечью говорили они о большом таланте, разменянном на безделушки, о том, что творчество этого французского писателя не «подвигает человечество вперед», не делает людей «лучше и выше, сильнее, мудрее»². М. Шолохов замечает по поводу «изюминки» «модернистского» искусства: «Я не могу понять, почему на Западе столько шумят вокруг новейших порнографических романов. Порнография никогда не была и не будет искусством. Изображая эротику, писатель ставит как бы на острие ножа интимное и прекрасное в человеке. Но писатель не имеет права ранить читателя этим ножом. Писатель не должен, по моему, изображать человеческие слабости и пороки просто как таковые, ради их самих, а только ради того, чтобы показать их гибельность»³.

Подлинно новое, социалистическое искусство, составляющее величайший шаг в художественном развитии человечества, рождается, по крылатому выражению И. Бехера, с новым человеком, человеком революционной мысли и революционного действия. Художественное изображение такого человека впервые мы находим у Горького. Великий писатель поведал о своем открытии поэмой «Человек», вложив в уста героя замечательные слова: «Мое оружие — Мысль...»; «Смысл жизни — вижу в творчестве, а творчество самодовлест и безгранично!» (V, 367). Подразумевается коренное переустройство всей жизни на выкованных революционной мыслью новых устоях «свободы, красоты и — уваженья к людям». В процессе этого отнюдь не спорадического переустройства преобразается и сам человек. (Вряд ли надо напоминать, что слово «человек» здесь имеет определенное социальное значение, что речь идет о пролетарском революционере, о революционных массах, прокладывающих

¹ B. L. Reid, *Art by Subtraction*, Oklahoma, 1958, pp. 159—162.

² А. В. Луначарский, *Собр. соч.*, т. 4, стр. 339.

³ «Огонек», апрель 1964, № 15, стр. 6.

путь к подлинному счастью всем честным людям Земли, к социализму.)

Это открытие было predetermined историческим развитием. В 1928 году Горький говорил: «Я — поклонник человека волевого, целеустремленного, может быть, мною выдуманного... Но теперь мои мечты осуществляются. Мы видим в живой действительности смелого, сильного, дерзкого человека. Люди, о которых я мог раньше только мечтать, теперь живут, работают, творят великое дело... Проблема о целеустремленном человеке была поставлена не мной; она поставлена самой историей. Люди, которые умели раньше спосно делать жизненное дело, разучились его делать, ушли из жизни. Нужен был новый человек. И он пришел»¹.

Это было величайшим социальным явлением, о котором мечтали самые крупные художники всех времен и континентов, ибо наконец позитивно разрешался «вечный» вопрос об «искусстве и действии», мучивший всех великих мастеров культуры.

Приход в литературу человека революционной мысли и одновременно революционного действия не просто обогатил ее, а вызвал коренное изменение самого ее художественного качества. Целеустремленная активность, инициативность, историческая сознательность героя превращали и литературу в одно из действенных орудий преобразования мира. Собственно говоря, в формировании этого человека и заключается смысл новой, социалистической культуры. Его разум и его чувства — часть ее и ее основа, если брать то и другое в неразрывном единстве с их практическим проявлением. Именно поэтому Ромен Роллан сказал в связи с Октябрьской революцией: «Величайшие произведения искусства, созданные революцией, — это люди, порожденные ею»².

Отвергая все, что унижает или принижает человека, ранит его, мешает ему идти вперед, становиться лучше, сильнее, мудрее, быть настоящим хозяином своей судьбы, сознательным творцом истории, писатели социалистического направления выступают как носители нового, дей-

¹ «Красная Татария», 5/VIII 1928.

² Р. Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1954—1958, стр. 605.

ствительно общечеловеческого гуманизма. Этот гуманизм не исчерпывается верой в конечное торжество человека, в преодоление им всех препятствий на пути к полному преображению жизни. Этот гуманизм не ограничивается проповедью человеколюбия, сострадания, великодушия, а указывает совершенно конкретные и единственно верные пути, ведущие к действительному равенству, братству, счастью всех людей на земле. В последовательной борьбе за человека и человечность, не останавливающейся перед решительным изменением всех «обстоятельств», мешающих каждому честному труженику стать Человеком с большой буквы,— отличие нового социалистического, коммунистического гуманизма от всех иных видов последнего. Для социалистического гуманизма,— подчеркивает американский ученый-марксист Гэйлорд К. Лерой,— нужна не сентиментальность, а полная преданность деянию, которое позволяет человеку управлять историей¹.

В творчестве писателей социалистического мира настоящий герой нашего времени — это прежде всего человек-борец, стремящийся устроить мир истинно по-человечески. Он живет в реальных исторических условиях, имеет дело с конкретными человеческими отношениями, растет в процессе активного участия в жизни, и растет непрерывно. Это — новый человек? Именно. Он есть в жизни и потому есть в литературе.

В статье «Будущее запаздывает» американский писатель Роберт Джойс утверждал: «Социалистический человек еще не появился. Такая новая человеческая разновидность должна столь же отличаться от Буржуазного Человека, сколь последний — от монаха»². Хотя и хорошо сказано, но все-таки неправда. И очевидностью ее, вероятно, объясняется то, что сегодня наши противники, скажем мягко, не повторяют ее часто. Самые же дальновидные из них все чаще соглашаются, что новый человек, о котором говорил Горький, действительно «пришел». И не только «пришел» в нашей стране, но и во многих других странах уже определяет развитие жизни. Он подымается, расправляет плечи и в капиталистическом мире, готовясь выполнить свою историческую миссию.

¹ «Political Affairs», April 1971, vol. L, N 4.

² «Monthly Review», 1964, vol. XV, N 11, p. 607.

Это не легкая миссия. Перестраивать мир много труднее, чем если бы пришлось его строить из всего нового. Перестройка старого и строительство нового сопряжены не с одними только победами в мире и в самом человеке. На трудностях перестройки и предпочитают ныне «играть» наши убежденные противники, ими они и запугивают политически доверчивых людей. Раздувая отдельные ошибки, допускаемые строителями нового мира, в особенности в странах, недавно вступивших на социалистический путь, они и иногда подпадающие под их влияние писатели, по справедливому утверждению югославского поэта Радована Зоговича, «не принимают во внимание, что имеют дело «не с таким коммунистическим обществом, которое *развивалось* на своей собственной основе, а, напротив, с таким, которое только что *выходит* как раз из капиталистического общества»¹; они не знают или не хотят знать, что недостатки и отклонения, наблюдаемые в этом обществе, являются в подавляющем большинстве случаев родимыми пятнами старого общества»².

Как бы то ни было, социалистический человек существует, действует. «В новых общественных условиях,— говорит литовский писатель Ю. Грушас,— человек уже изменился. Человек уже другой. Можно уже говорить так: другой! Он бесконечно разнообразен, разнообразен до крайности в ту и другую сторону, коснемся ли мы особенностей его мышления, постулатов чувств или отношения к жизни, понимания смысла бытия... Все накопилось в современном человеке в больших или меньших дозах, непосредственно или опосредствованно. Все происходившее и происходящее оставило свои следы в извилинах его мозговой коры. Все это надо охватить, осмыслить, чтобы показать полноправного, глубокого и мыслящего героя»³. А чтобы судить, насколько он отличается от буржуазного человека, достаточно хотя бы сравнить героев романов «Деревня на перепутье» и «Потерянный кров» Й. Авижюса с героями современной литературы капиталистического мира.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 19, стр. 18.

² Радован Зогович, Литература в отношении к человеку и к самой себе. — «Иностранная литература», 1971, № 3, стр. 205.

³ «Литература и искусство» (на литовском яз.), 25/XII 1965.

Высокое чувство самосознания, четкое представление о собственном историческом призвании отличает советского человека, главного героя новой литературы, сопрягающего собственное счастье со счастьем миллионов, от героя, скажем, романа Сэмюэля Беккета, публично провозгласившего: «...Право же, это не имеет никакого значения — был ли я рожден или нет, жил или не жил, мертв уже или еще только умираю. Я буду продолжать делать все то же, что делал всегда, не зная при этом, что именно делаю, кто я таков, где нахожусь и существую ли вообще»¹. Наш герой решительно преодолевает подобное состояние, поднимается к активному творчеству жизни, сознавая, кто он такой, где находится, что делает и для чего делает. Поднявшись с колен сам, он поднимает с колен себе подобных и не прекратит этой деятельности до тех пор, пока на земле останется хоть один согбенный, униженный, оскорбленный. Он начал величайшую революцию, которая до основания потрясла старый мир и, по словам Горького, «будет потрясать его, доколе не разрушит» (XXIV, 291). И все это — во имя счастья человека, во имя того, чтобы миллионы людей становились лучше, красивее, мудрее.

Конечно же, революционный гуманизм социалистического искусства, социалистического реализма не исключает, а предполагает доброту, великодушие, человеческую ласку, нежность, радость за человека, доверие к нему, взаимопомощь, солидарность, верность, абсолютную правдивость, честность, милосердие, снисхождение, сострадание; не исключает он и жалости. Все дело в том, какое конкретное содержание несут в себе эти категории и в каком соотношении, скажем, великодушие, милосердие, сострадание находятся с другими качествами и свойствами, такими, как ненависть к эксплуататорам, активная борьба против всех форм человеческого порабощения, как идейная непримиримость, и другими, все еще не менее необходимыми человеку нового мира. Наш человек отзывчив, заботлив, великодушен к своим друзьям, единомышленникам, товарищам, но он не может проявлять эти качества, когда перед ним непримиримые противники, враги, неисправимые мерзавцы. Излишняя подозрительность Макара Нагульнова, его невнимание

¹ Samuel Beckett, Malone Dies, New York, 1956, p. 52.

к повседневным нуждам конкретных людей, усилиями которых и ради счастья которых совершена революция, могут нанести непоправимый вред самой революции. Но и чрезмерная доверчивость Давыдова стоила жизни и ему и Нагульнову.

Существует ли общечеловеческое вне социального и можно ли из социального искусственно вылущить общечеловеческое? К. Маркс сказал: «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»¹.

Ныне это понимают не только писатели, стоящие на позициях революционного марксизма, социалистические реалисты. Ч. Сноу в одном из интервью заявил: «Как только вы изымаете человека из общественного окружения, вы тем самым не делаете его интересней, не делаете его значительней, напротив, он становится крайне обыденным... Для меня все это неприемлемо»².

Мы против любой односторонности в понимании человека, а стало быть, и в понимании великодушия, милосердия, сострадания, любви, веры, чести, долга — так же как героики, мужества, смелости, непоколебимости, ненависти, самозащиты. Против исключения из них общечеловеческого содержания, но и, если можно так сказать, вырывания их из исторического контекста, против восприятия их как «незыблемых общечеловеческих понятий, чувств, свойств», против попыток растворить их социальное наполнение в общечеловеческих абстракциях.

В обращении к сессии Советского комитета по связям с писателями стран Азии и Африки, обсуждавшей вопрос о движении солидарности с героическим вьетнамским народом, назвав совесть советских писателей совестью гуманистов, М. Шолохов писал:

«Гуманизм, любовь к человеку, к человечеству... Как по-разному склонны разные люди толковать это понятие применительно к тому, какие силы человеческого общества они представляют!

Мы, советские писатели, согласно своим коммунистическим убеждениям, считаем: если убийца, грабитель занес руку над жертвой, не тот гуманист, кто только

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 3.

² Ч. П. Сноу, Говорить правду. — «Вопросы литературы», 1964, № 2, стр. 176.

жалеет бедную жертву и сокрушается по поводу того, что убийство существует на земле. Гуманист тот, кто борется, кто помогает отвести руку убийцы, обезвредить его злую волю»¹.

Что бы ни говорили защитники частнособственнического мира, им не опровергнуть главного: гуманизм строителей нового мира покоится на такой вере в человека, в его потенциальные положительные возможности, на таком доверии к человеку, каких до возникновения марксизма не знала история. «Человек чудеснее чудес, им творимых»², — утверждал Горький. Из этого убеждения он исходил, когда завещал советским писателям, не закрывая глаза на недостатки, «предрассудки», «предубеждения», искать в человеке труда прежде всего светлое, прекрасное, творческое. Мы считаем человека, и как индивидуальность и как коллектив, человека в коллективе, коллективного человека, лучше, богаче, ценнее, чем считали самые величайшие человекопоклонники.

Справедливость нашего взгляда на человека подтверждается развитием исторических событий в XX веке. Поэтому нам понятно, но чуждо то отчаяние, в которое время от времени впадают многие честнейшие представители буржуазной интеллигенции в Европе и Америке. Вместе с П. Элюаром мы говорим:

Надо верить, верить и знать,
Что в твоей, человеческой, власти
Быть свободным и лучше стать,
Чем сулили судьба или счастье.

Гуманизм строителей нового мира, гуманизм литературы социалистического реализма — гуманизм мужества, бесстрашия перед жизнью, гуманизм людей, делающих свое всесветное дело с неослабевающей энергией, уверенностью и энтузиазмом, всегда находящих в себе достаточно сил для того, чтобы, как сказал большой русский поэт Вас. Федоров,

При всех тяжелых потрясениях
стоять на мировом ветру.

Расширение и углубление гуманистических основ литературы нового мира обуславливается особенностями

¹ «Правда», 31/VIII 1966.

² Архив А. М. Горького.

развития самой социалистической действительности. Торжество гуманистического принципа в нашем искусстве проявляется и в беспощадной критике писателями пресловутого взгляда на человека как на «винтик», в решительном осуждении «бескрылого реализма» и в столь же непримиримом отношении к «теории бесконфликтности», к попыткам выдать желаемое за существующее, упростить, смягчить реальные конфликты, подменить противоречия жизни, ее суровые развязки иллюзией благоденствия.

Выявляя основные закономерности развития литератур народов СССР на путях к социалистическому реализму, К. Зелинский приходил к заключению: «...по всем национальным линиям в литературе социалистического реализма обнаруживает себя одна главная тенденция всестороннего раскрытия человеческой природы, раскрытия человека. Известная мысль Горького, что человек — это цель и суть искусства, в социалистическом реализме подтверждается»¹.

Отвечая на специальную анкету журнала «Вопросы литературы», советские писатели единодушно отмечали, что в центре литературы нового мира всегда были и останутся человек, проблемы социалистического гуманизма, защиты человеческих ценностей. «Человек — вот вечная, никогда не стареющая, никогда не подверженная никаким изменениям и модам тема. И говорить мы должны об этом»², — писал Ю. Бондарев. Как бы подхватывая, уточняя и развивая эту мысль, другие писатели подчеркивают, что речь идет о непрерывно растущем человеке, в наши дни обретшем, по образному выражению Г. Абашидзе, громадные крылья, устремляющемся ввысь и в то же время углубляющемся в космос своей души. Освоить космос человеческих отношений, по мнению советских писателей, значит раскрыть подлинные высоты ума и глубины сердца, дать широкое философское осмысление и обобщение нашей жизни с такой художественной силой, чтоб новые произведения советской литературы вошли в один ряд с «Жизнью Клима Самгина», «Тихим

¹ Сб. «Социалистический реализм и художественное развитие человечества», М., «Наука», 1966, стр. 355.

² «Вопросы литературы», 1966, № 1, стр. 15.

Доном». «...С достаточной ли глубиной показывает наша литература советского человека, его богатый внутренний мир, его подвиги — со всеми противоречиями, огромными трудностями, какие выпадали на долю нашего современника в сложнейшую эпоху? Этот вопрос представляется мне центральным, ибо искусство было и остается человековедением» (Кайсын Кулиев)¹.

Для писателей, борющихся за коренное переустройство всей жизни на коммунистических основах, действительно все начинается с человека и кончается человеком. Отсюда «есть пошла» литература нового мира. В этом все ее начала, ее пафос, ее сила и величие.

Из этого только и можно исходить при решении основных вопросов как художественного творчества, так и современной эстетики, литературоведения, литературной критики. Такое убеждение в настоящее время все больше разделяется писателями, эстетиками, литературоведами, литературными критиками самых разных направлений. Даже Д. Вигорелли вынужден признать: «Разговоры о литературных школах, о технике, о людях, об авангарде могут быть плодотворны, лишь если они подразумевают значительный разговор о человеке»².

«Сегодня,— утверждает Карло Салинари,— основная линия борьбы пролегла между двумя способами понимания искусств, причем оба они — противостоящие друг другу способы видения человека. Один из них — анархический в своей основе — видит в человеке существо, всегда подавленное обществом, каково бы ни было это общество,— и в самом человеке изолирует все, относящееся к его связям с миром и другими людьми, от некоего внутреннего первородного и неприкосновенного ядра, сотканного из одиночества, печали, отчаяния. Другой способ понимания искусства исходит из рассмотрения человека в его исторических и общественных связях, в его борьбе против определенного типа общества, которое стремится к обезчеловечиванию человека, к его превращению в бессознательное колесико машины, ход которой человеку непонятен. Таковы две концепции, противостоящие друг другу. Во всей Европе друг другу

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 1, стр. 36.

² «L'Europa letteraria», № 12. Цит. по книге: Т. Мотылева, Зарубежный роман сегодня, М., «Советский писатель», 1966, стр. 73.

противостоят природа и сознание, стихийность и руководство, экзистенциализм и марксизм»¹.

Не забывая о необычайно сложной борьбе между этими двумя концепциями, о чрезвычайной причудливости форм ее проявления во всемирной литературе нашего времени, обратимся к рассмотрению наиболее острых проблем современного художественного процесса, его научного осмысления.

¹ «Il Contemporaneo», Febbraio — marzo 1959, N 11, pp. 14—15.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ИЛИ «МОДЕРНОСТЬ»?

Полемический монолог

(В основу главы легло выступление на советско-чехословацком литературоведческом симпозиуме (Москва, 1965).)

Полемические вихри, не утихающие в литературном мире, все чаще зарождаются в области искусства современного. Вспыхивают острейшие дискуссии, в которых даже политические единомышленники если не противостоят друг другу, то расходятся очень далеко. Спорят обо всем: об определении социалистического реализма, о том, направление ли это в искусстве или художественный метод; спорят о границах, отделяющих социалистический реализм от так называемого «модерного» искусства, о понимании «правдивости» и «условности» в искусстве социалистического реализма и в «модернизме», о роли воспитательного момента в искусстве вообще, в современном искусстве — в особенности.

Еще больше спорят о том, как понимать принцип «отображения жизни» в искусстве, спрашивая: значит ли это, что искусство ограничивается «мимезированием», имитацией действительности, или воссозданием, преобразованием, реконструкцией, даже деформацией ее в соответствии с все усложняющимися «законами красоты», с новым положением человека в мире? В связи с этим беспрерывно затрагивается проблема традиций и новаторства.

Не занимаясь специально чехословацкими литературами, я, естественно, не собираюсь вступать в спор по отдельным вопросам историко-литературного плана. Коснусь лишь методологических проблем, имеющих значение для развития всех искусств на современном историческом этапе.

Оговорюсь также, что вряд ли скажу здесь что-нибудь новое. Напомню только кое-что старое, потому что оно мне кажется хорошим. Наш великий учитель любил повторять: «Хорошее — скажи и — еще раз скажи».

Несмотря на то что в литературном мире господствует дух полемики, спорят все и, кажется, обо всем, хочется все-таки спросить: о чем больше всего думаем, говорим, спорим, в частности, мы, литературоведы и критики?

Судя по тем статьям, которые мне удалось прочесть, судя по обстоятельным беседам, которые у меня были с чехословацкими коллегами (одна из таких бесед продолжалась несколько часов), судя по выступлениям Ю. Доланского, З. Матхаузера и других участников симпозиума, мы больше всего говорим о критике и критиках. Характерны названия многих статей: «Освобождающее слово критики», «Критика: на пути дифференциации», «Критики», «Критика ставит вопросы»... Много говорим о восприятии литературы критиками, об интерпретации ими литературного процесса. Меньше, но тоже немало говорим об отношении читателей к литературе. Говорим с восхищением, с горечью, со скептицизмом. То мы недовольны тем, как читатель воспринимает произведение, то чересчур довольны тем, как он его воспринимает.

Встает, однако, второй вопрос: не слишком ли мы много говорим о критике, критиках, о своем отношении к читательскому восприятию литературы? Понятно, поскольку мы посвящаем свою жизнь изучению литературы, мы должны «самоутверждаться». Но не менее понятно и другое: волнующие нас проблемы могут быть успешно решены только в том случае, если мы окажемся способными говорить не о себе, даже не о критике, а о целях и задачах самой литературы.

Как много в последние годы написано статей, произнесено речей, в которых есть все, кроме указания, в чем же видят их авторы главную цель и назначение искусства, литературы. Невольно вспоминаются слова Горького: «У нас литераторы меньше всего думают и говорят именно о целях и задачах литературы — следует попытаться возбудить более живой и глубокий интерес к делу, которым они занимаются» (XXX, 382). Нет ничего удивительного поэтому и в том, что нас бросает то в одну сторону, то в другую, то мы упрекаем читателя в отсутствии настоящего эстетического вкуса, то, наоборот, строим собственные концепции, опираясь на субъективные вкусы отдельных групп читателей, слепо повинаясь им.

Один из участников чехословацкой делегации сказал мне: «У современного читателя своеобразные эстетические вкусы». Спрашивается, у какого читателя и в чем это своеобразие выражается? В том ли, что он предпочитает поэзии содержательного слова, обжигающего мысль и чувства, возвышающего душу, делающего человека красивее, умнее, сильнее, правдивее, активнее, свободнее,— предпочитает музыке такого слова «игру в сочетания звуков»? Или же в том, что ему надоели трафареты в искусстве, что он, открывая книгу, хочет найти в ней новое в действительном единстве нового содержания и новой формы? Если верно последнее, то совершенно непонятно, почему в статьях, трактующих вопросы «модерности», обращается сугубое внимание лишь на форму произведений, в ущерб их содержанию? Почему так мало говорится об открытиях, которые делает искусство в области мысли и чувства? Не поколебалась ли вера в мощь человека и человечества? И, откровенно, не есть ли то, что делается, упрощение? И даже больше: не скрывается ли за всем этим желание, поспешно объявив нечто действительно большое конвенционным, испровергнуть его, а на его место поставить нечто с виду новое, оригинальное, а в существе своем «очень простенькое»?

Так невольно начинаешь спрашивать себя, замечая, с каким пафосом отдельные критики отыскивают изъяны в социалистическом реализме и вместе с тем почти благоговейно оберегают не только от критики, но и от всяких определений «искусство модерности». Оберегают, хотя сами же декларируют: «Литература начала избавляться от схематизма благодаря тому, что стала вникать в современную жизнь, благодаря тому, что стремится к аутентичности в ее передаче, к пониманию ее социального облика» (Ф. Водичка); «Каждый критик должен исходить из своих собственных норм, не будучи, однако, фанатиком этих норм» (Я. Рознер); «...Принципы, являющиеся основой критического мышления, его «линиями Мажино»: «Я мыслю—значит существую» Декарта и «Во всем следует сомневаться» Маркса. Можно размышлять не только об априорных конструкциях и схемах, можно не только сомневаться в них, можно размышлять и над литературным текстом и сомневаться в нем. Но и ему нельзя пассивно подчиняться»

(О. Чепан)¹. Нельзя? Однако — подчиняются, когда имеют дело с «модерностью».

Будем откровенными до конца. Нам говорят: «Мы не против социалистического реализма, мы лишь против того, чтобы придавать ему универсальное значение». И — еще осторожнее: «Наших читателей отталкивает консерватизм формы в ваших произведениях». Что можно возразить на это?

Социалистический реализм как теория и практика литературы нового мира впервые стал формироваться в России. Не исключено, что, опираясь на опыт прежде всего русской литературы, мы кое-когда ее видовые особенности возводили на степень типологически-методологических. Говоря «мы», имею в виду критиков и литературоведов. Возможно, даже наверное, наши концепции не всегда учитывали специфические особенности литературного процесса в других странах, в частности, тот факт, что становление социалистического реализма в разных национальных литературах происходит исторически несинхронно, изобилует своими «трудностями роста». Но отсюда совсем, совсем не следует, будто идея социалистического реализма лишена планетарности.

Как правило, чехословацкие критики, те из них, кто считает социалистический реализм конвенционным, ссылаются на якобы несоответствие между основными его принципами и подлинными процессами в области художественного творчества. Один из критиков обращает при этом внимание на «современное засилие моральных, этических и гуманистических проблем в литературе»², другой — на пристальнейшее внимание литературы к индивидуальному в человеке, на усиление в ней «индивидуализирующих и антропологизирующих тенденций»³, и почти все — на «модерность», якобы отвечающую эстетическим вкусам современного «простого человека», но несовместимую с социалистическим реализмом. Не собираюсь брать индульгенцию на все, что было написано о социалистическом реализме в нашей стране, в особенности теми теоретиками, которые считали себя помень-

¹ Мирослав Червенка, Критика: на пути дифференциации. — «Literární noviny», 20/II 1965.

² Там же.

³ «Literární noviny», 30/I 1965 (статья И. Климь).

шей мере крестными отцами его. Напомню лишь первому из упомянутых чехословацких критиков, что не имевшие никакого отношения к этим «крестным отцам» Горький, Луначарский, С. К. Нейман, Брехт понимали социалистический реализм широко. Другой из упомянутых мною критиков не сделал бы опрометчивого заявления, если бы вспомнил хотя бы горьковский манифест «Человек».

Проблема социалистического реализма не может быть сведена ни к соподчиненным ей частным проблемам ассоциативного образа, метафорического стиля (не отвергаемым им), ни к так часто декларируемой, но недоказываемой (и, кажется, недоказуемой) тезе о закономерности, даже обязательности авангардистских течений для всех литератур. В последнем случае ссылаются на «крупные открытия» модернизма в области художественной формы, усвоенные реализмом.

Новейшие исследования творчества Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького, М. Шолохова, разнообразных видов использования ими таких, к примеру, приемов, как «внутренний монолог», «несобственно прямая речь», «подтекст», ретроспекция, смешения и перебивки временных планов, основательно поубавили арсенал новооткрытий той же литературы «потока сознания». Это побуждает нас формулировать вопрос иначе: «Являются ли определенные средства в развитии художественного мышления лишь открытиями модернистских школ, перенятыми реализмом, или же они характерны для литературы в целом, в модернистских же течениях выявляются в своих крайних формах, что и создает иллюзию инициативности этих течений?»¹

Поскольку в современном литературоведении понятия «модернизм» и «модерность» не имеют устойчивого содержания, договоримся, о чем, собственно, идет речь. Не думаю, что можно ставить знак равенства между модернизмом и литературой XX столетия, так же, впрочем, как между модернизмом и декадентством. Одно дело —

¹ См. статьи: Р. М. Самарин, Проблемы традиции и новаторства в западноевропейской литературе 1920—1930 годов; Б. В. Михайловский, Предшественники современного абстракционизма.— Сб. «О литературно-художественных течениях XX века», Изд-во МГУ, 1966.

Т. Элиот, и совсем другое — В. Незвал, хотя кое-кто склонен подводить их творчество под единое понятие «модернизма». Именно поэтому необходимо четко определить, что мы будем понимать под «модернизмом» или, мягче, «модерностью».

Памятуя о том, что многие выдающиеся писатели, такие, как В. Маяковский, В. Незвал, П. Элюар, А. Йозеф, Б. Брехт, прошли через «модернизм», прежде чем занять позиции социалистического реализма, мы очень внимательно присматриваемся к различным тенденциям, проявляющимся и в современном модернизме. Фактически, не существует модернизма как целостного явления. Больше того, нередко в понятие модернизма включаются самые различные, порою несовместимые явления. То, что чехословацкие, польские, югославские ученые иногда называют «модерностью», говоря о поэзии В. Маяковского, В. Незвала, Б. Броневского, не имеет ничего общего с модернизмом С. Беккета. Поэтому А. Ф. Ивашенко считал совершенно необходимым сделать оговорку: «Но пригоден ли сей термин в условиях нашей современности? Нет в нем достаточно определенного, исторически конкретного содержания.

Показательно в этом смысле, например, что в Чехословакии под понятие «модерности» подводится вообще литература XX века... У нас же слово «модернизм» нередко употребляется для обозначения различных форм упадочного буржуазного искусства. Но оттого, что мы декадентство назовем модернизмом, ничего не меняется в самих фактах упадка и разложения искусства. С другой стороны, нынешний модернизм — слишком сложное и разнородное явление, чтобы всех художников, не принадлежащих к лагерю последовательных реалистов, подводить под одно понятие «модернистов», скажем, Т. Элиота и Незвала...»¹

Ныне подобный взгляд становится все более распространенным. Вот, например, Янош Мароти утверждает: «Следовательно, формула догматизма: «современное — декадентское» — столь же неверна, как формула его кажущейся противоположности, формула современной апологетики модернизма: «декадентское — современное».

¹ А. Ивашенко, Заметки о современном реализме, М., «Советский писатель», 1961, стр. 24.

В отличие от модернизма изоляции и разложения, признаваемого одинаково исключительным как неприемлющим и отрицающим догматиком, так и восторгающимся современным буржуазным апологетом, модернизм на самом деле представляет собой широкую шкалу самых разнообразных тенденций и явлений... На основе этого критерия можно отделить друг от друга не только отдельные направления, но и внутри отдельных направлений или внутри каждого творчества одни тенденции от других¹. И еще: «Для объяснения того, почему данные художники именно со стороны «модернизма» пришли к социалистическому реализму, нужно рассмотреть не только моменты расхождения, но и точки сближения социалистического реализма и модернизма. Вполне понятно, что мы сможем сделать это лишь в том случае, если «модернизм» будем считать не сплошным декадентским месивом, а выявим различные заключенные в нем тенденции, а среди них в первую очередь те, которые являются аналитическими, критическими или направленными к раскрытию коллективного переживания»².

Не разделяя максималистского представления о шкале модернизма, простирающейся до позитивного полюса социалистического реализма, о точках сближения социалистического реализма и модернизма, не могу вместе с тем не согласиться с заключенной в приведенных высказываниях мыслью о том, что модернизм — явление противоречивое, сложное. Наряду с явно реакционными, декадентскими феноменами, в нем зачастую можно обнаружить и то, что объяснимо попыткой отдельных художников выразить социалистическое содержание в формах символистских, экспрессионистских, футуристических. Поэтому здесь недопустим разговор «вообще». Тут лучше, чем где бы то ни было, подтверждается справедливость мысли К. С. Станиславского: «Искусство не может быть «вообще». Искусство всегда «конкретно»³.

Вот почему мы с такой настойчивостью спрашиваем:

¹ Янош Мароти, Реализм: вообще и конкретно.— Сб. «Социалистический реализм и проблемы эстетики. Ежегодник», вып. 7, М., изд-во «Искусство», 1957, стр. 67.

² Там же, стр. 73.

³ Цит. по сб. «Творческий метод», М., изд-во «Искусство», 1960, стр. 328.

что вы подразумеваете под «модерностью»? Один из участников симпозиума задал профессору Ю. Доланскому вопрос: как чехословацкие коллеги определяют «модерность»? Отчетливого ответа не последовало. Поищем его в печатных работах. Передо мной статья «Критики» М. Йодла:

«Проблема модерности является в современной социалистической литературе, и не только в нашей литературе, проблемой исключительной важности. И это естественно. Требование модерности, которое в наших дискуссиях появляется скорее в деформированном виде, в форме лозунга, чем в виде солидной концепции или усилий, направленных на создание такой концепции, является отражением определенной социальной действительности, определенных процессов в обществе, которые длятся уже десятилетиями и далеко еще не завершены. Превращение человека в человека индустриализации, распад общности (*pospolitosti*) в человеческом обществе повлекли за собой поиски путей к созданию новой общности, поиски, выразившиеся в революционных действиях, в мечте и в попытках открыть новую реальность, скрытую от существовавшего до сих пор искусства с его традиционным (*konvenčnim* — буквально: конвенционным, то есть устоявшимся, окостеневшим. — А. О.) видением мира. Таким образом возникла психологическая связь между революционным прообразом будущего и миром, творимым сюрреалистами в их искусстве. Ко всему этому следует добавить тенденцию к индивидуализации, возникновение которой было связано с ростом образования и цивилизации, и с чувством угрозы, которая нависла над индивидуумом. Десятилетиями накапливался опыт и возникали новые аспекты. Понятие модерности становилось комплексом разных тенденций и разных результатов.

Понятие модерности имеет в нашей литературной критике относительно высокий курс. Приверженцами модерности сегодня называют себя уже, кажется, все, кому не лень. Но существуют разные интерпретации этого понятия. В отношении к проблеме модерности наша критика и литература значительно отличается, например, от советской литературы, в которой формула модерности не нашла надлежащего места в системе ценностей. Здесь, очевидно, сказываются последствия исторического раз-

вития, отличие опыта и интересов. В советской литературной среде в период культа личности возродился дух славянофильско-мессианского и морализаторского мышления, посредством которого культурные круги дореволюционной России решали свои проблемы, а зачастую и комплексы. Типичные формы взаимоотношений, характерные для западной цивилизации, уже тогда встречали в России сопротивление, которое мешало дифференцировать явления и побуждало во всем усматривать декаданс.

В этой же связи следует назвать специфически интеграционные тенденции, которые еще больше, чем у нас, непосредственно вербовали (*angažovali*) искусство для участия в общественной борьбе. У нас отношение к проблеме модерности совершенно иное. Современное искусство вполне органически (*zcela organicky*) вошло в нашу культуру, и его функции в ней опровергают догматический тезис об упадочности современного искусства и о том, что оно является искусством империализма и прогнившего капитализма. Это для нас уже решенный вопрос.

Удивляет, однако, зачастую бессодержательное и бездумное употребление этого термина, которым манипулируют как фетишем. Подлинный художник особенно, пожалуй, и не заботится о том, пишет ли он в современном духе. Лишь второстепенные писатели занимаются подражательной стилизацией в духе априорно обязательных манер, забывая о том, что именно современное искусство высмеивало зависимость от образцов и избегало ее. Фетишизация понятия модерности делает нас пленниками прошлых завоеваний, наследниками, которые живут за счет чужого капитала, не испытывая стремления к аутентичности и самоутверждению. Понятие модерности теряет свой смысл, если оно не является синонимом стремления к новой концепции жизни и творчества¹.

Слов много, а необходимой ясности нет. Казалось бы, если «понятие модерности становилось комплексом разных путей, разных тенденций и разных результатов», если «приверженцами модерности называют себя уже,

¹ «Literárni poviny», 30/I 1965. Цит. в переводе Р. Филиппиковой.

кажется, все, кому не лень», если понимание модерности чехословацкими критиками «значительно отличается» от понимания ее в России, — если все это так, то тем более необходимо дать четкое, исключаящее всякие кривотолки определение. Вместо этого — упреки, адресуемые не только собственной интеллигенции, но и всей России, не умевшей будто бы «дифференцировать». Так уж прямо и не умевший, «во всем усматривавшей декаданс»! Вон с какой тонкостью «дифференцировал явления» И. Бунин: «...мы пережили и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию — называвшуюся разрешением «проблемы пола», и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то «мистический анархизм», и Диониса, и Аполлона, и «пролеты в вечность», и садизм, и снобизм, и «прятие мира», и «непрятие мира», и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм — и дошло до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом «футуризм». Это ли не Вальпургиева ночь»¹. А вот запись в дневнике А. Блока, сделанная в ноябре 1912 года: «О модернистах — боюсь я, что у них нет стержня, а только талантливые завитки вокруг пустоты»². «Последнее, позднейшее вовсе не значит лучшее», — сказал в связи с декадентством и футуризмом Луначарский³.

И тем не менее даже такой непримиримый противник «декадентства» и «модернизма», как Горький, никогда не отрицал, что и символисты, и футуристы, и экспрессионисты обогатили кое в чем художественную сокровищницу как отдельными мотивами, так и, в особенности, своеобразными, иногда очень удачными приемами их разработки. Серафимович не раз признавался, что творчески трансформировал многое из поэтики Леонида Андреева. Однако при этом всегда возникает вопрос: компенсируют ли эти «приобретения» те колоссальные «утраты», «протори», «убытки», которые вынуждено нести искусство, человечество ради подобных достижений? Это — не академический вопрос.

В США мне доводилось знакомиться в Музее

¹ И. А. Б у н и н, Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во т-ва Маркс, 1915, стр. 317—318.

² А. Б л о к, Собр. соч. в 6-ти томах, т. 2, М., Гослитиздат, стр. 442.

³ «Новый мир», 1966, № 9, стр. 235.

безобъективного искусства и Музее современного искусства с картинами ультрамодных художников. Меня сопровождали при этом ученые-искусствоведы и литературоведы из Нью-Йоркского, Колумбийского, Джорджтаунского университетов. Мы видели «полотна» самых знаменитых модернистов. Но вот что любопытно: сопровождавшие меня ученые каждый раз стремились отыскать в картине намеки на реальный мир, то, что некоторые из чехословацких критиков называли бы «мимезированием», «аутентичностью» и т. п. «Смотрите, это, кажется, должно изображать голову человека?» «Не правда ли, там где-то видятся очертания небоскреба?» И, помнится, им очень хотелось, чтоб я тоже увидел человека, небоскреб. Когда мы закончили осмотр живописи в «The Solomon Guggenheim Museum», один из сопровождавших меня ученых, человек еще молодой, с искренней горечью воскликнул: «Сколько понапрасну растрченных сил!» В другой раз старый профессор предупредил: «Не вздумайте у музея вытереть об решетку ноги: то не решетка, а картина». Их слова пробудили в памяти знаменитую фразу Ф. Мориака: «Перечитывая «Войну и мир», я чувствую, что передо мной не пройденный нами этап, а утраченный нами секрет»¹. О таком же секрете мы много говорили, попав на несколько часов в залы замечательной Вашингтонской галереи. Я испытал истинное удовольствие не только оттого, что видел полотна всесветно знаменитых живописцев, но и оттого, что американские ученые с неподдельным восторгом, с благоговением каждый раз говорили мне: «Веласкес!», «Рембрандт!», «Рубенс!» Этой восторженности, этого благоговения я не заметил у них, когда мы стояли перед «полотнами» С. Френсиса, Д. Поллока, С. Бриггса, Ф. Лодбелла, Н. Марсициано, М. Ротко.

Надеюсь, мой рассказ не увел нас в сторону от главной темы. Ведь искусство, собранное в «The Solomon Guggenheim Museum», тоже со всех сторон обвешано ярлыками с кричащей надписью «Модерн» и даже «Сверхмодерн». Вот почему мы с такой настойчивостью добиваемся от некоторых наших оппонентов определения «модерности». Тем более что они не только претендуют

¹ Цит. по книге: М. Б. Храпченко, Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963, стр. 647.

на опровержение «тезиса об упадочности современного искусства», но и указывают на широко распространенное «бессодержательное и бездумное употребление этого термина, которым манипулируют как фетишем».

Впрочем, последнее нас особенно не беспокоило бы, если бы при этом конечной целью таких «манипуляций» не являлось стремление вывести искусство из-под влияния действительности, в особенности сокрушить социалистический реализм. Мы бы не возражали, если бы в статье «К вопросу о модерности в литературе» З. Матхаузер пользовался бы вместо слова «современность» словом «модерность» или доказывал, что в современном искусстве удельный вес «подтекста» необычайно возрос. Лично я, может быть, возразил бы против попытки увидеть в очерковости главную черту современного искусства. Но ведь все это нужно З. Матхаузеру для того, чтобы замахнуться на самые основы реалистического искусства вообще. Он пишет: «...Подтекст, благодаря тому, что он в современной литературе время от времени выступает на поверхность в своей неприкрытой, не зашифрованной в действие форме, освобождает внешнее течение действия от его задачи неустанно служить подтексту. Действие, эпизоды и образы, избавленные от обязанности вызывать в интересах подтекста постоянную иллюзию действительности (*ilusi skutečnosti*), больше чем когда-либо могут целиком отдаваться волшебной силе метафоры... и отойти от точного следования исторической и физической правдоподобности. Более, чем естественным и историческим законам, действие и образы в современном искусстве подчиняются принципам метафоры или рационалистической логике...»¹ Так писал З. Матхаузер несколько лет тому назад. Теперь он предпочел выразить свои мысли менее отчетливо.

В одном из номеров «Литерарных новин» напечатаны почти рядом следующие заявления: «Решительно выступаем против любых (*jakémukoliv*) попыток определить принципы нынешней модерности». Так говорит писатель, тут же до небес превозносящий Ф. Кафку. Другое заявление (принадлежит И. Климе): «Я раздумывал о социалистическом реализме. О том, какой действительный вклад внесли его лучшие представители. Но и в са-

¹ «Literární noviny», 12/X 1957.

мых лучших произведениях я нахожу односторонность (*jednostrannost*), невосприимчивость (*necitlivost*) по отношению к определенным проблемам... Я осознал, что социалистический реализм не давал ответа на перемены в области морали, этики, на факт распада христианства и его морали... и связанный с этим вопрос о неизбежности конца человека (*konečnosti člověka*) и, наоборот, о бесконечности времени»¹.

С невольной грустью думаешь: как легко порой некоторые берутся за перо, не дав себе труда сколько-нибудь основательно изучить то, о чем собираются писать. Лет за двадцать до появления только что цитированных статей замечательный английский писатель-коммунист, погибший позднее на фронте под Кордовой, в широко известной книге «Роман и народ» особенно энергично подчеркивал, что новый, социалистический реализм возникает из исторической потребности показать «человека во времени, человека, *действующего* в мире, *изменяемого* миром и *изменяющего* мир, человека, активно воссоздающего самого себя, исторически сложившегося человека»². И пояснял: «Тут возникает вопрос: каких же людей должны мы изображать в своих книгах? Как нам увидеть человека в действии? Кто укажет нам путь? Нам предстоит создать новый реализм, и именно он должен выполнить ту задачу, от которой отказался буржуазный реализм.

Он должен показать человека не только критикующего или человека в безнадежной борьбе с обществом, к которому он не может приспособиться, но *человека в действии*, стремящегося изменить условия жизни, подчинить себе жизнь, человека, *идущего* в ногу с историей, *способного стать* хозяином собственной судьбы. Это значит, что героическое начало должно вернуться...»³ Ральф Фокс без колебаний называл такой реализм социалистическим.

Достаточно в приведенных рассуждениях подчеркнуть несколько определений, чтобы стало ясно, что в правильном понимании социалистический реализм не имеет ни-

¹ «Literární noviny», 28/III 1964.

² Ральф Фокс, Роман и народ, М., Гослитиздат, 1960, стр. 148. (Подчеркнуто мною.— А. О.)

³ Там же, стр. 161.

чего общего ни с копированием жизни, с ее «мимезированием», ни с пониманием ее как хаоса. Ральф Фокс, так же как Горький, Луначарский, решительно выступал против поверхностного отражения жизни, ограничения ее «социальным фоном», описанием даже самых «героичных, впечатляющих событий». Насколько высокие требования в этом отношении он предъявлял искусству социалистического реализма, свидетельствует тот факт, что, например, оценивая образы революционеров в советской литературе, он писал: «Коммунисты — герои Шолохова — энергичные, сильные, волевые люди, они живут и в них веришь, но тем не менее это фигуры скорее плоскостные, нежели объемные»¹. Так что если бы в нашем искусстве действительно существовала та односторонность, о которой писал И. Клима, это говорило бы лишь о неиспользованных возможностях искусства нового мира, социалистического реализма, — не более того. И еще: если бы социалистический реализм действительно «не давал ответа на перемены в области морали, этики» и т. д., это опять-таки говорило бы только о том, что писатели неумело пользуются своим оружием, а не о том, что социалистический реализм невосприимчив по отношению к отдельным проблемам. О какой невосприимчивости может идти речь, если коренной принцип социалистической эстетики в формулировке того же Ральфа Фокса звучит так: «Герой нового эпоса — это человек, в котором нераздельно слиты он сам и сфера его практической деятельности. Он живет и изменяет жизнь. Человек создает сам себя»². Впрочем, как мне представляется, утверждение И. Климмы не соответствует тому, что мы имеем на самом деле. Кажется, И. Клима поспешил заявить, будто уже «осознал...». Если б ему удалось проникнуть в подлинные глубины хотя бы таких произведений, как «Жизнь Климмы Самгина» и «Тихий Дон», он, соблюдая элементарную научную честность, не смог бы утверждать, что социалистический реализм не дает ответа на сформулированные вопросы. Напротив, конец человека старого мира, крушение всех его кумиров ни один писатель еще не изображал с такой силой,

¹ Ральф Фокс, Роман и народ, М., Гослитиздат, 1960, стр. 177.

² Там же, стр. 168.

с какой это сделали Горький, Шолохов, Леонов. Да и бесконечность времени столь осязаемо не передается ни одним современным «кинороманом».

Приведенные высказывания появились в «Литерарных новинах» под общим заголовком «Отразить проблемы человека XX века» — как материалы дискуссии на тему «Современная чешская проза и ее проблемы». Там же Я. Путик заявил: «У нас начались ограничения (*omezeni*) творческого духа в те времена, когда утверждалась нормативная эстетика социалистического реализма». А в следующем номере той же газеты Я. Вострый подверг критике Горького за то, что он провозгласил «труд литературным героем социалистического реализма» и якобы «упрощал человека», отрицая как буржуазный пережиток человеческую сложность¹.

Кажется, все ясно: социалистический реализм конвенционен, модерное искусство революционно и должно быть признано авангардным направлением в социалистическом искусстве вообще.

Собственно, этот тезис и защищали в ходе симпозиума некоторые чешские коллеги, ссылаясь на вкусы «простого человека», на традиции чехословацких литератур и оговаривая специфическое понимание «модерности». Но, повторяю, в чем эта специфика выражается, никто не говорил. Напротив, в одной из названных выше статей сказано: как только будет дано определение модерности, станет реальной опасность возникновения новых догм.

Вчитываясь в стенограмму нашего диспута, приходишь к выводу, что в «тайном», «скрытом» понимании модерности значительную, если не решающую, роль играет то, что обычно связывается с арсеналом приемов и средств художественного творчества. В этом же аспекте делается и упрек социалистическому реализму — говорят о консерватизме предлагаемых им художественных форм.

Ни в печати, ни в выступлениях, в сущности, никто не критикует коренные принципы эстетики нашего искусства, а критикуют те «жесткие регламентации», «ограничения», «нормы», которые приписывались социалистическо-

¹ «Literární noviny», 4/IV 1964.

му реализму под влиянием «культы личности». Причем не всегда разграничиваются такие разные понятия, как, скажем, «нормы» и «принципы» или «реализм» и «правдивость». Горький как-то написал на полях одной статьи, что нельзя ставить «знак полного равенства» между понятиями «реализм» и «правдивость», добавив: кто уравнивает эти понятия, «тот сводит реализм к натурализму». Не делают ли этого некоторые наши коллеги, скажем осторожно, тогда, когда излагают взгляды советских критиков и литературоведов?

Разрешите на всякий случай напомнить замечания Горького по поводу статьи Е. Усиевич о социалистическом реализме, полностью опубликованные профессором В. Воробьевым.

Отчеркнув в статье определение социалистического реализма как искусства, показывающего «действительность не в статическом, неподвижном состоянии, а в развитии, в том, как настоящее непрерывно превращается в будущее», Горький заметил на полях: «Правильно. На этом и нужно стоять, говоря о социалистическом реализме». И тут же специально указал на недопустимость смешения (как, впрочем, и противопоставления или изоляции друг от друга) понятий «метод», «приемы», «форма». Горький написал: «Нужно различать прием и форму. Прием — сопоставление фактов, наиболее обнажающих скрытый смысл содержания; форма — словесное одевание факта...»¹

Вот мы и подошли к последнему пункту наших споров.

«Некоторые произведения социалистического реализма отталкивают читателя консерватизмом своей формы».

Говоря о консерватизме формы, нам прозрачно намекают: ведь форма ваших произведений сковывается формами самой жизни, тем, что реализм требует «правдивого, неприкрашенного изображения людей и условий их жизни», как сказано у Горького (XXIV, 477).

У Горького действительно сказано так, но означает ли это, что в широко понимаемом искусстве нового мира

¹ В. Ф. Воробьев, А. М. Горький о социалистическом реализме, Изд-во Львовского университета, 1959, стр. 122—125.

допустимы только «формы самой жизни»? Не отнимаем ли мы у нашего искусства нечто очень важное, передавая это важное «модерному искусству»? Отстаивая «формы самой жизни» как самые плодотворные и безгранично многообразные, я вместе с тем вижу большую ошибку некоторых теоретиков социалистического реализма в том, что ими очень часто непродуманно отдается предпочтение прямолинейному положительному ответу на этот вопрос, а не ответу, в котором была бы подчеркнута вся сложность самого вопроса и трудность его решения.

Прямолинейный ответ порождает бесчисленные недоразумения даже в среде единомышленников. А самое главное — он не всегда согласуется с практикой искусства социалистического мира. Скажу даже так: часто не согласуется с нею. У Горького в статье «О пьесах» есть такие слова: «Мы заинтересованы в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо для более глубокого и ясного понимания всего, что мы обязаны искоренить, и всего, что должно быть создано нами» (XXVI, 412).

Тут снова необходимо подчеркнуть, что для нас реализм отнюдь не сводится к плоскому правдоподобию, к тому, что в одной из статей чешского критика было определено как аутентичность искусства и жизни. Мы никогда не разделяли взгляда Дёрдя Лукача на реализм как на механический результат «диктата действительности». С другой стороны, и многие условные формы в существе своем могут быть реалистическими. На это обращал внимание еще Луначарский. Он писал: «Революция смела. Она любит новизну, она любит яркость. Традиция сама по себе не опутывает ее, как опутывает театральных людей старой веры, и поэтому она охотно принимает те расширения реализма, которые, в сущности, вполне лежат в ее области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации не преследуют какой-нибудь, в сущности говоря, никем еще не объяснимой мнимой цели, которую ставил себе футуризм. Если для эффективного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто

за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический»¹.

Но и такое понимание для нас не является универсальным. Защищая искусство нового мира как искусство, художественно воссоздающее действительность в ее непрерывном развитии, мы вообще не сковываем себя минимумом средств, приемов, форм. Следует еще раз вдуматься в известные слова Горького, как бы предостерегавшего от стремления ограничить искусство лишь арсеналом уже найденного. Я имею в виду заявление 1932 года о том, что литературные приемы советского искусства «требуют повышения по сравнению с методом реализма»². И вот эти слова: «Не следует ли поискать возможность объединения реализма и романтизма в нечто третье, способное изображать героическую современность более яркими красками, говорить о ней более высоким и достойным ее тоном» (XXVI, 53). И, наконец, вот эти слова: «Если изобразить героя эпохи в освещении, которое он заслужил, вам мешают приемы реализма, ищите других приемов, вырабатывайте их» (XXVI, 296).

Наши теоретики часто цитируют эти высказывания Горького, связывают их с литературными дискуссиями начала 30-х годов, находят у Горького «несогласованность» и, как правило, подводят читателей к мысли, будто с рождением термина «социалистический реализм» все приходит у него к своей гармонии, «противоречия снимаются» в синтезе романтизма и реализма и т. д.

На самом деле все это у Горького связано с совершенно иной проблемой — с проблемой художественного воссоздания в полный рост нового героя, знаменовавшего победу социализма на одной шестой части земного шара. Это — поиски, требующие продолжения, развития.

Сегодня мысли Горького приобретают новое звучание: наше искусство призвано решить еще более грандиозную задачу художественного воплощения, с одной стороны, человека коммунизма, а с другой — очень

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, стр. 300—301.

² «Правда», 6/V 1932.

сложного процесса эволюции человека «старого мира», процесса, оказавшегося куда более замысловатым и длительным, чем можно было предполагать.

Для того чтобы нарисовать человека коммунизма во всем величии, потребуется не только творческое использование всего лучшего, что до сих пор было выработано художниками всех времен, но и непрерывное создание нового. Поэтому можно лишь приветствовать поиски, характерные для литературы всех социалистических стран и прогрессивных литераторов капиталистического мира.

Лично мне нравится «словесная дерзость» многих наших молодых поэтов и прозаиков, хотя, разумеется, было бы куда плодотворнее, если бы она гармонически соединялась с «дерзостью чувства, мысли, образа». Мне кажется также, что можно посотовать на однолинейность этих исканий, на то, что они пока мало дают для раскрытия новых сторон нашей жизни.

Откровенно сказать, лично я защищаю и в науке и в литературе более смелые дерзания, полностью соглашаясь с мнением Э. Межелайтиса: «В литературе, как и в науке, также нужен прогресс, постоянное усовершенствование, смелый эксперимент, но эксперимент не ради эксперимента. Нам нужен такой эксперимент, который был бы равен запуску ракеты на Луну»¹.

Идея искусства нового мира предполагает непрерывное и бесконечное развитие, подъем, борьбу противоречий, отрицание ради утверждения нового, рождающегося в борьбе с отживающим. Если новые формы и приемы позволяют нам острее ощутить всю сложность процесса измельчания личности в капиталистическом мире, — мы за такое новаторство, за такую форму, будь она «классическая», «романтическая» и, куда ни шло, даже «символическая»². Если предлагаемые новые формы и приемы позволяют глубже и тоньше передать размах мысли,

¹ «Pergalė», 1960, № 5, стр. 146.

² Уточню: имеются в виду аллегории и символы глубокие, емкие, придающие изображению философскую обобщенность, помогающие передать многозначность сложнейших явлений, — словом, подлинные символы, а не то, что когда-то Луначарский, говоря о декадентах, назвал «символами-недоносками, символами-пустяками» (А. Луначарский, Отклики жизни, СПб., изд. О. Поповой, 1906, стр. 47).

широту души, всесилие трудовой руки современного непрерывно растущего человека нового мира, — мы за такое новаторство. Человек, мысль, чувство, будущее — все это понимается нами совершенно конкретно: мы говорим о человеке, преобразующем мир на коммунистических основах, о мыслях и чувствах, позволяющих ему все дальше уходить от животного в единственно реальное будущее. Нет других критериев, позволяющих отличить подлинное новаторство от всего, что, несмотря на свой внешний блеск, представляет лишь подновленное старое, — то старое, о котором Горький как-то сказал, что оно обладает свойством старых кокоток искусно прикидываться невинными девушками.

Именно таким старым, на поверку, оказываются ныне столь популярные теории «мифотворчества», «чарования словами», «отказа от формы»... Ведь за этим всем, в конечном счете, ловко скрывается отход от главного в искусстве — от человека.

Знаменательно, что еще Горький уловил эту тенденцию. В черновых записях писателя сохранились следующие замечания о тех формах, которые уводят искусство от человека:

«Замкнуться в чарах вымысла» — но для вымысла не нашлось тех сил, которыми обладали романтики типа Гофмана».

«Смелость мысли нередко смешивают с ее бесстыдством, простоту и ясность мысли оценивают как грубость. Эстетика, весьма часто являясь маской лжи, — крылом, под которым страус прячет голову...»

«Дремотное, полоумное сплетение слов — стремление спрятаться в стихии языка, в его фонетическом звучании, в тканье словесных узоров».

«Разложение формы в живописи, прямые линии и углы футуризма — это тоже отказ от человека»¹.

Я привел эти высказывания Горького в ответ на заявления, что некоторым группам читателей наше искусство кажется примитивным, бедным по своей форме, что в «чарах вымысла» модернистов они находят «пищу для своей души». Читатели могут воспринимать произведение так или иначе. Мы же обязаны объяснить

¹ Архив А. М. Горького.

им глубинную сущность процессов, характерных для развития искусства в нашу эпоху.

Один из величайших писателей мира, даже уходя из жизни, требовал: «Света... больше света». Мы не уходим. Мы приходим. Наши ряды растут. Сегодня нас уже сотни миллионов. Завтра будут миллиарды. Литература — для этих миллионов и миллиардов. Поэтому, говоря о ней, будем добиваться предельной ясности, ведь, по словам талантливейшего мастера социалистической культуры, «ясность всегда есть и будет принципом революционным, ибо большие массы прежде всего требуют ясности»¹.

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, стр. 150.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Великая Октябрьская социалистическая революция не только «потрясла мир», но и вызвала коренные изменения во всех его частях. Изменилось само понимание мира, жизни, истории. Сформировался новый человек как исторический тип.

С его становлением, с новой концепцией человека, с ее художественным открытием возникает новое искусство. Складываются новые принципы художественного постижения и изображения действительности.

Искусство нового мира стремится показать духовный рост нового человека, проникнуть в его тайны глубже, увидеть его перспективы отчетливее, охватить жизнь шире, чем удалось предыдущему искусству. Оно не ограничивается изображением «видимости» мира, а проникает в его внутренние закономерности, в тайны общественных отношений, исследуя их с целью помочь обновлению всей жизни. Оно оглядывается на прошлое, пристально всматривается в текущий день, чтобы шире раздвинуть перед читателем горизонты, указать ему дорогу в будущее. Оно сливает воедино «вижу» и «знаю», анализ и синтез, частное и общее, ему чуждо взаимоисключение между отражением, познанием и преобразованием. Оно черпает свои силы из самой жизни, воспринимаемой в ее действительной сущности — как материал для переделки мира на благо человека.

В расколотом мире новое искусство развивается не только «на нашей половине». Оно оказывает все возрастающее влияние на весь современный художественный процесс. Возникают новые закономерности литературного движения, определяющие и то, что происходит «на той стороне». «То, что связывает литературы двух миров, — писал крупнейший специалист в этой области И. Анисимов, — это не простая потребность во взаим-

ном, и иногда очень настороженном, ознакомлении, без которого немыслимо историческое сосуществование... В литературах капиталистического мира уже давно происходит выделение передовых элементов, тяготеющих к новому, к социализму, к будущему. Монолитных литератур в этом мире не было и быть не может. В эпоху, наступившую после Великой Октябрьской революции, вступила в действие закономерность сосредоточения передовых сил всемирной литературы на стороне социалистической революции. В социалистическом мире бурно разворачиваются социалистические литературы, связанные с новой действительностью, но и в мире капитализма передовая часть литературы становится на путь борьбы за изменение действительности. Социалистическая революция оказывает воздействие на все литературное развитие в разделенном мире. Вне этого воздействия невозможно себе представить современную всемирную литературу»¹.

Вот почему все большее распространение получает мысль о том, что сколько-нибудь глубокие обобщения, связанные с выявлением закономерностей художественного развития человечества, с перспективами этого развития, окажутся несостоятельными, если не будут вытекать из *всей* картины мирового литературного процесса. Это в особенности относится к социалистическому реализму, поскольку он вбирает в себя все лучшее, что выработано художественной мыслью на протяжении многовекового развития, и в то же время открывает перед искусством такие горизонты, какие никогда раньше не раскрывались перед ним.

Вместе с невиданным усложнением литературного процесса встают более острые и исключительно трудные вопросы перед марксистской эстетической мыслью вообще, перед теоретиками социалистического реализма в особенности. Время требует обращения к самым сложным, самым запутанным вопросам, смелых поисков и оригинальных решений.

Дать решение актуальных вопросов вряд ли способен один человек. Он может определить круг таких вопросов, наметить вероятные направления поисков. Но в на-

¹ И. И. Анисимов, *Всемирная литература и социалистическая революция*, М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 4.

шей стране есть возможность, которой не располагает ни одна капиталистическая страна, — возможность сосредоточить на разработке перспективных тем целые коллективы ученых, целые армии специалистов из академий наук, отраслевых научно-исследовательских институтов, университетов и других высших учебных заведений. Особенно перспективной в области литературоведения является тема «Социалистический реализм и современный литературный процесс». Думается, что начинать надо с решения таких проблем, как проблема социалистического идеала, новая концепция мира и человека, генезис реализма в мировой литературе и художественные завоевания человечества, пути развития литературы в эпоху перехода от капитализма к социализму и коммунизму. При этом мы, литературоведы и критики, должны добиться ясности в осмыслении теоретических основ искусства нового мира и, учитывая всю сложность современного мирового литературного процесса, неустанно работать над развитием эстетики социалистического реализма в ходе изучения все новых явлений, непрерывно обогащающих искусство Европы и Азии, Америки, Африки, Австралии и Океании.

В «Защите поэзии» Й. Бехер рассказывает о писателе, до последней секунды жизни исправляющем свои произведения. Уже холодеющей рукой он заменяет в своей книге один глагол другим, более уместным, как ему кажется. Бехер добавляет: «Быть может, он хотел дать понять этим, что до смертного часа надо быть готовым править свой стиль, править свою жизнь... Он вычеркнул некую ошибку своей жизни и заменил ложное — истинным»¹. На мой взгляд, заключенное в этих словах требование относится к теоретикам искусства нового мира в не меньшей степени, чем к писателям. Не забывая о том, что, несмотря на крупнейшие художественные достижения, социалистический реализм, быть может, не раскрыл пока своих главных возможностей, необходимо постоянно обращаться к его истокам, к истории советской литературы — поскольку она, в силу своего исторического приоритета, дает в этом отношении, по справедливому замечанию Б. Сучкова, «наиболее законченный исторический пример формирования искусства социалис-

¹ J. B e c h e r, *Verteidigung der Poesie*, Berlin, 1952, S. 86.

тического реализма»¹, — к опыту литератур социалистического мира, взятых в их неразрывной соотнесенности с непрерывно развивающейся действительностью, к тому новому, что они несут с собой, к сложности формирования, к порой взаимоисключающим тенденциям в литературах стран, идущих по некапиталистическому пути, к творчеству прогрессивных писателей из капиталистических стран; тщательно исследовать характерные особенности миропонимания художников, концепции человека; изучать эстетические принципы, поэтику, формы художественного освоения мира и на основе всего этого вносить поправки в уже сложившиеся представления, развивать их, обогащать, а если нужно, то и пересматривать, заменять более гибкими, более емкими, более соответствующими исследовательскому процессу.

Нельзя сказать, что в этом отношении мы столь же требовательны, как бехеровский писатель. Мы зачастую предпочитаем повторять несколько формул, не заботясь о том, аутентичности ли они художественной практике находящегося в неуклонном развитии, изменении, беспрестанно обогащающегося искусства нового мира.

К этому следует добавить, что подлинное обобщение нового возможно лишь при одном непременном условии: ко всему, что создано в литературе нового мира, следует подходить с самыми высокими критериями. «За спиной» нашей литературы такие вершины, как Данте, Шекспир, Сервантес, Гёте, Пушкин, Бальзак, Толстой, Достоевский, Чехов. Этого никогда не забывают подлинные мастера социалистического искусства. Горький называл Толстого и Достоевского «величайшими гениями» и продолжал учиться у них как у художников всю жизнь. «Лев Толстой, — сказал в 1953 году М. Шолохов, — навсегда останется в русской и мировой литературе величавой, недостижимой вершиной». Это не признание нашего бессилия, это — трезвое указание на необычайную трудность задачи, поставленной перед писателями нового мира. У литературы, в исторически очень короткий срок давшей «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон», «Огонь» и «Петра Первого», «Владимира Ильича Ленина», «Хорошо!» и «Всеобщую песню», и не может быть иных

¹ Б. Сучков, Главная проблема. — «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 10.

критериев. Но это, к сожалению, далеко не всегда создается литературными критиками и литературоведами, проявляющими поразительную уступчивость, в особенности когда речь идет об оценке конкретных произведений. В связи с этим в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» сказано: «Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью»¹.

«В потоке шаблонной риторики, громких декларативных фраз, ораторских излишеств, — писал А. Бушмин, — порой бесследно тонет живой, реальный, конкретно-исторический рельеф нашей литературы, ее возвышения и впадины, ее блестящие успехи и ее трудные поиски, сопряженные с ошибками. О должном говорится как о сущем, о желаемом как о свершившемся»².

Не потому ли так часто приходится с сокрушением наблюдать, как даже выдающиеся наши литературоведы и литературные критики при решении основных проблем теории социалистического реализма вступают как бы в единоборство с Левиафаном и безжалостно подминаются им, гибнут в водопаде слов-заклинаний, почти не складывающихся в убедительный ответ на мучительно волнующий всех нас вопрос о сущности социалистического реализма или складывающихся в формулы давно известные: «искусство, проникнутое социалистической идеологией», «глубоко правдивое, высоко художественное и — за социализм». В результате кое-кто не удерживается от вопроса: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?!»

Мы долго топтались на месте в разработке многих проблем социалистического реализма. Сколько было написано статей, книг, при чтении которых хочется сказать словами нашего учителя: «...преобладают общие места. Это ни к чему. Повторять их так голо — вредно, вызовет тошноту, скуку, злобу против жвачки»³.

Длительное время даже в лучших исследованиях вопрос о сущности социалистического реализма решался

¹ «Правда», 25/1 1972.

² А. Бушмин, О литературоведческих исследованиях. — «Русская литература», 1963, № 1, стр. 18.

³ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 45, стр. 45.

не очень глубоко. Новый положительный герой, изображение действительности в революционном развитии — ведь это, если позволено повторить расхожее сравнение, лишь видимая часть айсберга. Чтобы разобраться в социалистическом реализме, нужно идти от видимой части его к внутреннему существу; сказать, что писатель социалистического реализма изображает жизнь в ее революционном развитии, с точки зрения социалистического идеала, — еще не значит сказать самое главное. Совершенно ясно: и в понятие «революционное», и в понятие «развитие» можно вкладывать самый неожиданный смысл.

Как показывают дискуссии, развернувшиеся после Второго съезда советских писателей, принцип «правдивого, исторически-конкретного» изображения жизни тоже понимается в эстетике социалистического реализма по-разному и даже при самом «расширительном» толковании не охватывает всего многообразия литературы нового мира (ср. выступление Е. Тагера в «Вопросах литературы», 1957, № 4; и статью Д. Еремина в «Литературной газете» от 27 мая 1958 г.). К тому же, по верному наблюдению А. Караганова, «конкретно-историческое изображение действительности не одному только социалистическому реализму свойственно»¹.

Не приближали нас сколько-нибудь значительно к цели и рассуждения о реализации «гармонического принципа», о «новой эстетической основе», преодолении «отчуждения», организации «нового единства», ускорении «исторического процесса», «ориентированности на совершенно определенные поворотные события человеческой истории» и т. п.².

Но и это еще не все. Самое главное заключалось в отсутствии ясности, как новый взгляд писателя на мир, умение видеть будущее ведет к новой концепции человека, к формированию принципиально нового художественного качества, проявляющегося в идейной, тематической, образной, жанровой, стилевой системе. Для этого необходимо было привести к единству синтез и анализ,

¹ А. Караганов, Необходим последовательный историзм. — «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 26.

² Н. К. Гей, Социалистический реализм как закономерность литературного развития. — «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», кн. III. М., «Наука», 1965, стр. 469—476.

соединить наши широкие теории с тончайшим исследованием того, что составляет первоматерию литературы.

В большом и длительном споре о теоретических основах нашего искусства, разгоревшемся накануне Второго съезда советских писателей и затем длившемся больше десяти лет, были отброшены догмы, мешавшие социалистическому реализму идти вперед. Спор велся под флагом борьбы с «жесткими регламентациями», «нормативностью». Обсуждалось все, начиная с вопроса, кому принадлежит термин «социалистический реализм», и кончая мерой допустимости условных форм в искусстве нового мира. В центр дискуссии справедливо сразу же выдвинулась проблема сущности социалистического реализма. В противовес установившимся определениям, многие писатели, эстетика, критики вслед за К. Фединым стали защищать ясное и всеобъемлющее решение: социалистический реализм — это наши книги. Оно легло в основу положения, предельно просто сформулированного в 1957 году В. Щербиной: «Социалистический реализм — это творения М. Горького, В. Маяковского, А. Серафимовича, Д. Фурманова, А. Фадеева, А. Толстого, М. Шолохова, А. Барбюса, Л. Арагона, П. Элюара, Мао Дуня, Й. Бехера, А. Зегерс, Б. Брехта, Х. Лакснесса, Ж. Амаду, П. Неруды, Шона О'Кейси, Ю. Фучика, М. Пуймановой, В. Незвала и ряда других известных всему миру писателей»¹.

Вслед за В. Щербиной и другие теоретики социалистического искусства стали прибегать к подобному определению, видоизменяя и расширяя список имен применительно к той или другой национальной литературе.

Со временем, однако, выяснилось, что подобный подход, положив предел догматическому, «нормативному» толкованию основ искусства нового мира, вместе с тем еще не продвигает их понимания. Все очевиднее становился просчет, ранее других замеченный болгарским академиком Тодором Павловым и определенный им как «тенденция недооценки теоретического метода исследо-

¹ В. Щербина, О социалистическом реализме.— Сб. «Проблемы реализма» (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957 года, М., Гослитиздат, 1959, стр. 67.

вания вообще и в эстетике и литературной критике в частности»¹. Естественно, что с конца 1950-х годов теоретическая мысль снова обратилась к вопросу о сущности социалистического реализма как направления, как метода, к вопросу о его стилевом многообразии. Однако призрак недавнего прошлого настолько сильно тяготеет над многими учеными, разрабатывавшими эти вопросы, что они больше всего боялись, как бы определенность их решений не обернулась новым догматизмом. С одной стороны, они категорически и совершенно справедливо отвергли стремление Р. Гароди навязать марксистской эстетике пресловутую теорию «реализма без берегов», с другой — их настораживали любые попытки определить хотя бы некоторые устойчивые признаки социалистического реализма как метода.

Значит, снова возврат к своду регламентаций, к «сборнику жестких нормативов»? — тревожилась З. Кедрина². И далеко не одна она. Тревога вполне объяснима и оправдана. Но, к величайшему нашему сожалению, рядом с учеными, проявляющими такую озабоченность в результате осознания подлинной сложности и трудности решаемых вопросов, нашлись критики и литературоведы, которые постоянно говорят о необходимости творческого подхода к назревшим проблемам литературной теории, требуют от всех такого подхода, клеймят и прямые проявления догматизма, схематизма и то, что они называют «догматизмом наизнанку», и вместе с тем больше всего боятся какой-либо определенности, когда дело доходит до конкретного решения сложных вопросов социалистического реализма. Ныне они всюду обнаруживают «догму», как раньше обнаруживали «отступления от основ». Их любимое слово теперь — «широта», но совсем не в том значении, какое в него вкладывали Горький, Луначарский, С.-К. Нейман, Барбюс.

Не исключено, впрочем, что ко времени выхода из печати этой книги, они снова вспомнят об «основах» и уже в связи с нею заговорят, что кто-то другой отсту-

¹ Тодор Павлов, Избранные философские произведения в 4-х томах, т. 4, М., ИЛ, 1965, стр. 416.

² З. С. Кедрина, Некоторые черты современного реализма. — В сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма», М., «Советский писатель», 1969, стр. 336.

пает от «основ», подвергает их ревизии. Пока же они за ...«широту», и настолько безграничную, что любая определенность представляется им нормативностью. Прошу понять меня правильно: я не за возвращение к «сборнику жестких нормативов», но я против лишения нашего искусства каких-либо устойчивых черт.

Надо сказать, что тенденция, о которой идет речь, не нова и весьма устойчива. Еще в 1957 году в статье «Снова о социалистическом реализме» Золтан Гера писал: «Некоторые ученые хотели бы шлифовать, чистить, скоблить социалистический реализм до тех пор, пока он не потерял бы своих характерных особенностей и целиком слился с другими творческими методами»¹. У нас с особенным старанием «шлифовали, чистили, скоблили социалистический реализм» в шестидесятых годах в журнале «Новый мир». Если не ошибаюсь, из «толстых» литературно-художественных журналов «Новый мир» прочно удерживал первенство по количеству редакционных обращений к читателю. Центральная мысль, развиваемая в этих обращениях, проста, как мир: «нашему искусству нужна вся полнота правды». Отстаивая эту справедливую мысль, редакция очень темпераментно критиковала всех, кто допускал существование «вредной», «опасной», «несовременной» правды. «Нет такой правды, если это действительно правда, которая была бы для нашей литературы не нужна, опасна или мало-значительна, так же, как нет такой лжи, которая могла бы ей быть сколько-нибудь полезной», — читаем мы в статье «От редакции»².

«Язык правды отличает лучшие произведения советской литературы. Видеть действительность такой, какая она есть, во всей ее сложности, в ее реальных противоречиях и движении — исходная позиция художника социалистического общества. Только правдивое изображение действительности способно дойти до ума и сердца читателя, воспитать в нем активное отношение к жизни. Когда же эту действительность пытаются препарировать ради ли предвзятого намерения или в угоду ложным эстетическим представлениям, когда эту действительность упрощают и схематизируют, тогда и искусство

¹ «Népszabadság», 4/IV 1957.

² «Новый мир», 1965, № 9, стр. 284.

перестает быть искусством, тогда и идея партийности творчества неизбежно терпит ущерб. Самые большие потери литература и искусство несут именно от неправды, ведущей к утрате ими действенной силы. И потому язык правды — это и есть партийный язык, обеспечивающий литературе доверие и уважение читателей, неразрывную связь с жизнью народа», — говорится в статье «На пути к коммунизму»¹.

Бряд ли можно спорить с подобными утверждениями. К тому же, они «закреплялись» на каждом шагу такими терминами, как «коммунистическая партийность», «коммунистическая принципиальность», «коммунистическая нравственность» и... «доверие к таланту».

Однако редакция уклонялась от требования разъяснить читателю, как понималась ею «правда в искусстве» и «правда в жизни». Есть ли это сумма фактов или нечто большее? Еще Бальзак говорил: «глупо как факт». Горький любил повторять эти слова, постоянно напоминал: факт — еще не вся правда. Редакция же «Нового мира» смело отождествляла правду, истину с фактом. При этом свое заключение она попыталась распространить и на историческую действительность, и на художественное творчество. Так была подготовлена теоретическая основа, позволившая сделать важнейшие открытия, например, что никакого залпа «Авроры» не было, что знаменитая фраза: «Велика Россия, а отступать некуда — позади Москва», приписанная народом героям-панфиловцам, была придумана в редакции «Правды». В эстетическом плане это вело к отождествлению «правды дня» с «правдой века», к гальванизированию темы «маленького человека», к той своеобразной дегероизации строителя нового мира, которая наглядно проявилась в рассказах «Дома» и «Накануне прощанья» А. Макарова, «Хочу быть честным» В. Войновича.

Критики и литературоведы, подвизавшиеся на страницах «Нового мира», не раз публично заявляли, что они не требуют от искусства непременно фактической точности, что их отпугивает лишь пристрастие некоторых наших писателей к таким добродетелям советских людей, как братство, героизм, искания... Как будто без такого пристрастия можно выразить всю правду нашей

¹ «Новый мир», 1966, № 3, стр. 7—8.

эпохи? Между тем, как часто именно это давало повод «Новому миру» подвергнуть сокрушительной критике того или иного советского писателя. Такие выступления редакция «Нового мира» почти всегда поручала литературоведам, претендуя на академизм в лучшем значении этого понятия. Публикуемые статьи отличались показной обстоятельностью, были похожи на исследования, опирались на множество фактов, цитат, пестрели отсылками к разнообразным источникам, архивам и... поражали субъективизмом оценок, предвзятостью мнений, заданной тенденциозностью, которую один из ведущих критиков журнала как-то назвал творящим началом — оно ломает догмы и штампы, не терпит компромиссов, желает жить по-новому, по-своему. Беда не только в том, что исследователи из «Нового мира» считали себя обладателями абсолютной истины, людьми, которым правда известна во всей ее полноте, но и в том, что они, кроме догм и штампов, безжалостно ломали произведения, негодные им, переосмысливали все, что не желало жить по-ихнему. В одной нашумевшей статье ведущий критик и теоретик журнала В. Лакшин, демонстрируя необычайную эрудицию, цитировал или вспоминал Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова и... забыл дать научное определение принципа партийности, анализируя повесть, которая, по его мнению, открывала новый этап в развитии всей советской литературы, забыл рассмотреть ее, исходя из основных принципов социалистической эстетики.

Всему этому можно было бы и не придавать особого значения, если бы боязнь впасть в «нормативность» порой не оказывала, как мне кажется, отрицательного воздействия на теоретические обобщения. «Видимо, для всех теперь очевидно,— утверждал Л. Якименко,— что проблемы социалистического реализма не могут быть решены с позиций нормативной эстетики. Сам метод нашего искусства, сохраняя свои существенные особенности, исторически устойчивые черты, находится в постоянном движении, изменении»¹.

Спрашивается, однако, что считать существенными чертами, какое значение им придается и как они соотносятся с элементами перманентного «обогащения»? Едва

¹ Л. Я к и м е н к о, Вопросы времени — вопросы критики.— «Вопросы литературы», 1969, № 8, стр. 87.

обратишься за ответом на этот вопрос, как обнаруживаешь эклектику, трюизмы, замешанные на модной словесности. Кое-кем под флагом борьбы с нормативностью, приравниваемой к догматизму, порой, вольно или невольно, отбрасываются и характерные для социалистического реализма на всех этапах его развития «существенные особенности, исторически устойчивые черты».

В статье с явно полемическим заголовком «О границах социалистического реализма» Е. Тагер писал: «Мы критикуем — и вполне справедливо — концепцию реализма «без берегов». Да, реализм имеет свои «берега», свои границы, если только не понимать под реализмом искусство, обращенное к реальности (как будто может существовать искусство, не связанное с реальностью, даже когда художник пытается эту реальность отрицать), или искусство «правды» (как будто в романтизме, в классицизме, даже в религиозной символике средневековья не мог звучать голос правды). При таком расширении содержания понятия термин «реализм» теряет всякую научную ценность, становясь синонимическим обозначением искусства вообще или, в лучшем случае, «хорошего» искусства.

Но, с другой стороны, и научная ценность понятия «социалистический реализм» определяется тем, насколько отчетливо мы сознаем границы его содержания. И не случайно возникают опасения, что, не давая себе ясного отчета, мы подчас втайне исповедуем концепцию «социалистического реализма без берегов»¹.

Воюя против «узости», за спасительную «широту», критики и литературоведы, о которых сейчас идет речь, уходят от ответа на вопрос о границах возможного и допустимого в социалистическом реализме. В капитальной, очень интересной во многих отношениях монографии «Генезис социалистического реализма» Д. Марков не раз возвращается к мысли, что можно согласиться с формулой художественного реализма как воссоздания истины жизни в формах самой реальной жизни, если под формами жизни понимается «всеобщность и неизбежность связи искусства с действительностью, ибо и самый причудливый вымысел, и самая капризная фантазия

¹ Сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма», стр. 544—545.

в итоге коренятся в объективном мире, в представлениях людей о нем и через него себя выражают»¹. Но при таком понимании мы должны отнести к реализму и романтическую трилогию С. Беккета, и весь «новый роман».

А вот утверждение на ту же тему в цитированной выше статье Л. Якименко: «Социалистический реализм впитывает многие достижения мирового искусства, опирается на них, не ограничивая себя в том обширном, огромном материале, который дает ему мировое искусство»².

Это же совершенно неверно! «Мировое искусство» «дает» социалистическому реализму «в поучение» не только опыт, очень противоречивый, во многом неприемлемый опыт Фолкнера или Фитцджеральда, но и опыт Кафки, Камю, «черного юмора», «поп-арта» и вообще всего антиискусства (anti-art). Поэтому социалистический реализм ограничивает себя в «обширном, огромном материале». Он приемлет не любые «достижения» мирового искусства, а лишь те из них, которые, обогащая, не разрушают его специфики именно как реализма. Он разборчив, ибо знает свои возможности и не сомневается в своем будущем. И при всех изменениях в процессе своего развития он сохраняет нечто общее, устойчивое, так определяемое одним из крупнейших современных эстетиков: «Это принципы художественно-образного познания жизни в их коренных основах, объективные законы развития социалистического искусства, которые своеобразно проявляются в творчестве различных художников и, в разные периоды, в тех или иных видах искусства, в индивидуальных стилях, в жанрах. Только понимать их надо не в статике, а в динамике, в диалектическом единстве общего и особенного, в единстве традиций и новаторства. Словом, это не метафизические, а исторически развивающиеся принципы и соответствующие им научные понятия теории, марксистско-ленинской эстетики, понятия, которые, не имея ничего общего с догмами, вполне, однако, определены, исторически конкретны, дабы отличить явления искусства социалистического реализма от всех других, особенно от формализ-

¹ Д. Ф. Марков, Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур, М., «Наука», 1970, стр. 25.

² «Вопросы литературы», 1969, № 8, стр. 90.

ма и натурализма. Эти понятия достаточно гибки, чтобы следовать за движением художественной практики, но отнюдь не «каучуковые», чтобы все, что возникает в ней, подводить под эстетическую крышу социалистического реализма»¹.

Говорят, что бегство в спасительную «широту во что бы то ни стало» — лишь естественная реакция, вызванная протестом против «кандалов», в которые стремились заковать искусство некоторые «ортодоксы». Не думаю, что все сводится к этому. Тут сказывается и «суммарный» подход к историческому опыту социалистического реализма, и желание не обидеть тех из современных писателей, которые хотя и стоят на социалистических позициях, но до настоящего социалистического реализма *так и не доработались*, а также тех, которые *еще* до него не доработались. Ниже мы вернемся к этому вопросу специально.

Никто, кажется, не сомневался, что социалистические идеи проникли в мировое искусство задолго до возникновения социалистического реализма, что их воздействие было необычайно сильно и что, когда эти идеи стали оплодотворяться в искусстве «опытом и живой работой социалистического пролетариата»², возникло новое художественное качество. С этим и связан новый этап в художественном развитии человечества.

Не помню, чтобы кем-нибудь из выдающихся современников Горького, начиная с Короленко, Чехова, Льва Толстого и кончая Б. Шоу, Р. Ролланом и Г. Манном, не была отмечена в той или иной форме необычность его творчества. «Отношусь я к тебе с великой любовью, с великой дружбой; понимаю тебя как очень немногие; и, быть может, среди всей русской пишущей братии, и не пишущей братии, один только я, твой друг и верный союзник, верно оцениваю твое положение, твой теперешний status. И то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ, увлекается политикой и оттого талант падает»), один только я верно оцениваю как новый подъем на новую огромную, небывалую высоту. И это

¹ А. Егоров, Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма.— «Советская культура», 11/V 1973.

² В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.

понятно: когда люди стоят вверх ногами, небо кажется им ямой и полет — падением. Еще больше скажу тебе: едва ли есть в России, а быть может и в мире, человек, чей дух стоял бы так высоко, как твой. И если теперешние писания твои не удаются тебе и еще долго не будут удаваться, то причина — в новизне и гениальности твоего нового, теперешнего, мироощущения, мирочувствования... Как трудно, как невозможно построить... то безгранично новое, совсем новое, что является сейчас душою твоею, перед чем самое тело твое, и рука твоя, и *мысль* твоя являются старыми», — так писал Леонид Андреев Горькому еще в 1907 году, когда только начинался новый период в творчестве великого писателя¹. Горький нашел и новые слова и новые мысли для художественного выражения нового мироощущения и тем «открыл новые пути и перспективы для мировой литературы»², как сказал Г. Манн. Барбюс отнес заключенную в словах Манна мысль ко всей советской литературе. В свою очередь, жанровая, художественная новизна фурмановского «Чапаева» поразила даже Горького. «Романом нового типа» назвал «Педагогическую поэму» Арагон. А Р. Роллан, ссылаясь на книги Шолохова, говорил, что молодая советская литература продолжает и обновляет — на основе нового отношения к миру, на основе «самого великого дела нашего века» — коренные «черты великой русской литературы всех времен»³.

Возникнув как результат теоретического осмысления нового искусства — прежде всего советской литературы, советского искусства, — социалистический реализм неразрывно связан с той новой действительностью, которая была вызвана к жизни процессом подготовки и победоносного шествия Октябрьской революции, а затем и революций в странах социалистического содружества.

Первые теоретики социалистического реализма избегали категорических регламентаций. Характерна в этом отношении статья Горького «О социалистическом реализме». Для Горького социалистический реализм — но-

¹ «Литературное наследство», т. 72, М., «Наука», 1965, стр. 287—288.

² Цит. по книге: «История русской советской литературы в трех томах», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 487.

³ Р. Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1958, стр. 577.

вое направление в развитии всей литературы, вдохновляющейся идеей революционного переустройства мира, идеей социалистического гуманизма; новое направление в развитии всей литературы, изображающей людей не статически, а «в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц» (XXVII, 5). Горький видел силу новой литературы в ее историзме, в синтетическом охвате действительности, в способности глубоко изображать грандиозные явления и процессы настоящего. Путь к этому, по его убеждению,— в умении писателей смотреть на окружающую действительность с «высочайшего интеллектуального плоскогорья», из коммунистического будущего. «Эта высокая точка зрения,— говорил он,— должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм...» (XXVII, 12).

Напомню, что в выступлениях, связанных со вторым пленумом Оргкомитета СП СССР (февраль 1933 г.), Луначарский тоже утверждал: «Социалистический реализм» есть целое направление, которое будет доминировать в течение определенной эпохи (может быть, даже будет характеризовать собой формы искусства социалистического человечества, так сказать, окончательные, наиболее высокие формы подлинно человеческого искусства)»¹.

Лично я склонен и отсюда перебрасывать мостки к знаменитому брехтовскому замечанию, что к реализму больше подходит не понятие узости, а понятие широты², и к глубочайшей мысли С.-К. Неймана, что социалистический реализм «будет по форме и по содержанию гораздо шире, чем мы сегодня можем себе представить»³.

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, стр. 518—519.

² См.: «Реализм предполагает широту, а не узость. Сама действительность широка, многообразна, противоречива... Правда может быть многими способами утаена и многими способами высказана. Мы определяем нашу эстетику, равно как и нашу этику, потребностями борьбы» («Neue Deutsche Literatur», 1954, N 5, SS. 106, 107).

³ Цит. по книге: «Проблемы реализма» (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957 года), М., Гослитиздат, 1959, стр. 59.

В непосредственную связь с этим ставлю также тот факт, что А. Барбюс, говоря о реализме своего «Огня», определил этот реализм как «широкий, всеобъемлющий»¹.

Привожу все эти определения отнюдь не для того, чтобы найти «общий язык» с теми, кто хотел бы лишить наше понимание социалистического реализма необходимой определенности, или, как сказал однажды Горький, «пределов неизбежного и допустимого» (понятие «широта» в данном случае имеет совершенно точный смысл). Привожу все это для того, чтобы лишить какой бы то ни было опоры легенду о жестких рамках социалистического реализма. Именно на основании ее еще недавно кое-кто даже в странах социалистического содружества пытался похоронить социалистический реализм, доказать, будто чрезвычайная сложность современного литературного процесса разломила и разметала построения теоретиков социалистического реализма².

Можно было бы пройти мимо этих, ныне уже обнаруживших свою полную несостоятельность, заявлений, если бы они порой не принимались на веру большими писателями, прочно занимающими в художественном творчестве социалистические позиции, а также серьезными учеными. Замечательный словацкий поэт Л. Новомеский в одном из интервью заявил, что важнейшая культурная задача последнего времени заключалась в том, чтобы «отказаться от социалистического реализма как от единственного божества». По мнению Л. Новомеского, «для того, чтобы поэзия осталась поэзией, пригодны все методы и приемы»³. В сущности, ту же мысль проводил и Ежи Путрамент, когда утверждал: «Реализму очень повредила «льготная пошлина»... Искусственно защищаемый от конкуренции других художественных систем, реализм развивался как тепличное растение... Нет никакого видимого основания, чтобы вернуть ему монопольное положение». С ними солидаризировался польский литературный критик Р. Матушевский, когда пытался доказать, что «художественным понятиям, названиям направлений нельзя навязывать оценок, окра-

¹ Цит. по книге: Ф. Наркирьер, Французская революционная литература, М., «Наука», 1965, стр. 45.

² «Literární noviny», 28/III 1964.

³ «Literární noviny», 26/IV 1966.

шенных политически, навязывать схематическую зависимость их от определенных философских направлений»¹. На практике это оборачивалось отрицанием самой сущности нашего реализма, игнорированием его связей с новой действительностью, с идеологией, политикой.

Такие «недоразумения» происходили нередко. Кто-то не нашел в искусстве социалистического реализма символических обобщений, метафорических образов — и тут же стал рушить все. Кому-то показалось, что социалистический реализм исключает условность, — «долой!». При этом нередко случалось так, что тот или иной теоретик искусства, литературный критик не замечал, что на самом деле воюет прежде всего с собственными, очень неполными, узкими, а порой превратными представлениями о социалистическом реализме. И, как всюду, здесь тоже возникли свои штампы. Один из них заключался в том, что для решения проблемы избирались серые, неинтересные, а то и просто бездарные художественные произведения. Разумеется, не требуется особого таланта для того, чтобы «развенчать» социалистический реализм, обратившись к грубым, поверхностным, ремесленным поделкам, которых ведь не занимать стать и любому другому художественному течению любой эпохи. Но такие произведения только по видимости относятся к социалистическому реализму, внутренне же не имеют с ним ничего общего. И никто не говорит о них с большей резкостью, чем подлинные мастера нашей литературы. Отвергая искусство безмысленное, а потому и бессмысленное, мы с не меньшей энергией выступаем против художественной серости, штампов, трафаретов. Величие новой концепции человека, нового исторического героя требует совершенных художественных форм выражения. Для нашего искусства больше, чем для какого-либо другого, становится законом единство всех аспектов.

Другой излюбленный штамп ниспровергателей социалистического реализма выражается в том, что, как правило, они обходятся без сколько-нибудь четкого представления об очень сложной истории его возникновения в различных литературах мира (не говоря уж о смежных искусствах), о многообразии форм его становления, об

¹ См. подробнее в статье: Е. З. Шыбенко. Польские литературные дискуссии. — Сб. «О литературно-художественных течениях XX века», Изд-во МГУ, 1966.

этапах его развития. Нарушается первое условие научности: «...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»¹.

Но в самый разгар похода против реализма вообще, социалистического реализма в особенности (об этом походе я попытаюсь рассказать во второй части работы) обнаружилось, что теоретические построения «ниспровергателей» идут вразрез с художественной практикой не только писателей социалистического содружества. Резюмируя итоги симпозиума на тему «Наше время и современный роман», состоявшегося в октябре 1965 года в Вене (в нем участвовали 27 писателей и критиков из стран социалистического содружества и Западной Европы), литературный обозреватель особо подчеркивал: «...реализм оценивался как один из главных путей романа XX века»². В Англии получили широкую популярность реалистические произведения Силлитоу, Чаплина, Барстоу, Уэскера, главные герои которых взяты из рабочей среды. Один за другим появились превосходные реалистические романы в Латинской Америке. «Это сгусток реально существующего»³, — сказал о своем лучшем романе «Область непрозрачайшего воздуха» мексиканский писатель Карлос Фуэнтес.

Наиболее последовательно мыслящие писатели, литературные критики и в это время считали, что реализм в нашу эпоху не может не идти рука об руку с самой передовой идеологией века.

Хотя художественный процесс во всех литературах еще больше усложнился, социалистический реализм и как художественная практика и как вырастающая из нее эстетическая теория рассматривается ныне как неотъемлемая часть *мирового* искусства. Неотъемлемая, растущая, развивающаяся часть, повторяю, в высшей степени сложного, противоречивого мирового литературного процесса. Об этом говорят прогрессивные зарубежные писатели, искусствоведы (каждый, понятно, вкладыв-

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 39, стр. 67.

² «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 200.

³ «Иностранная литература, 1963, № 12, стр. 253.

вает в термин «социалистический реализм» собственный смысл). Но далеко не одни они. А. Дымшиц писал о том, как западногерманский искусствовед К. Фарнер пытался возвеличить модернизм, поставив его под ярлыком «третий реализм» в один ряд с реализмом критическим и реализмом социалистическим¹. Я. Эльсберг справедливо обратил особое внимание на тот факт, что «даже буржуазное литературоведение, притом и такой страны, как США, ранее ограничивавшееся по преимуществу злобными выпадами в адрес социалистического реализма как «идеологической фикции», ныне начинает всерьез разбираться в его идейных и эстетических принципах»². Я. Эльсберг ссылаясь, в частности, на заявление Гергарда Лоозе, что нельзя игнорировать социалистический реализм уже хотя бы потому, что его «официальное значение», как он выразился, распространяется на полмира, охватывает треть человечества³.

Развитие современного мирового литературного процесса, художественные искания и творчество выдающихся писателей мира показывают, что в нашу эпоху главным течением остается реализм. Как справедливо отметил академик Ласло Кардош, спора с реализмом не выдержали ни мистические, вывернутые наизнанку, антиинтеллектуальные абсурдные или гротесковые драмы английских и французских театров, ни неонатуралистические мазки грубой американской прозы или бит-поэзии, ни красочные, но путанные словосплетения сюрреалистов, ни даже немецкие документальные пьесы, обладающие своеобразным пафосом и объективностью⁴. К реализму идут наиболее последовательные художники всех стран, причем, к реализму, который, усваивая великие достижения прошлого, в самых плодотворных своих ответвлениях приобретает существенно новые черты, несет в себе великую идею коренного преобразования жизни. Сюда направлены взоры смело мыслящих писателей Европы и Азии, Африки и обеих Аме-

¹ См.: А. Л. Дымшиц, Художественное многообразие советской литературы и современный модернизм.— Сб. «Современные проблемы реализма и модернизм», М., «Наука», 1965, стр. 111—112.

² Сб. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», кн. III, М., «Наука», 1965, стр. 5.

³ «Monatshefte», April-May 1965, vol. 57, N 4. Madison Wisconsin, p. 167.

⁴ «Népszabadság», 16/I 1972.

рик, Австралии и Океании. Ж.-П. Сартр, находясь в сложнейших отношениях с марксизмом, вместе с тем не раз подчеркивал, что марксизм может и должен стать «философской базой универсальной культуры». Он же так ответил на вопрос, каким должен быть самый главный герой современного романа: «Это, на мой взгляд, коммунист-революционер, для которого точка отправления — Октябрьская революция. Он прошел через ужасающие события всякого рода. И обрел ясность понимания, необходимую для борьбы. Этот герой сохранил веру в будущее»¹. Египетский прозаик Нагиб Махфуз нашел в литературе своей страны «течение», которое он «назвал бы социалистическим реализмом»². По мнению японского писателя Дайхати Идзуми, его друг, известный ученый Киётэру Ханада, разработал «теорию, помогающую созданию социалистического реализма» в Японии³.

Сознательно выбираю примеры, которые упоминаются в критической литературе реже, чем известные всем факты, типичные, скажем, для современного литературного процесса Франции, где идет незатихающее соперничество и прямая борьба критического реализма с модернизмом, модернизма с социалистическим реализмом; или Италии, где, наряду с декадентскими течениями, натурализмом, абстракционизмом, «католическим реализмом», в упорных борениях с ними, нередко поддаваясь им, но чаще одолевая их, то теряя силы, то вновь набирая их, совершало свое трудное движение вперед такое сложное, противоречивое направление, как неореализм,— внутри него можно без труда обнаружить не только критический реализм, но и нечто, позволившее А. Ивашенко предварить анализ романов Франческо Иовине и Васко Пратолини утверждением: «Не обязательно употреблять термин «социалистический реализм». Но остается фактом, что внутри неореализма, затушевываемый этим широким понятием, идет процесс формирования социалистически сознательной итальянской литературы и искусства»⁴.

К некоторым из приведенных фактов можно отно-

¹ «Иностранная литература», 1966, № 9, стр. 244.

² «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 163.

³ «Вопросы литературы», 1966, № 7, стр. 72.

⁴ А. Ивашенко, Заметки о современном реализме, стр. 122.

ситься по-разному, истолковывать их так или иначе, но нельзя не признать их симптоматичными.

В высшей степени знаменательно направление эстетических споров в странах социалистического содружества, начиная примерно с 1963 года. В Венгрии вышли в свет отстаивающие социалистический реализм сборник «Реализм без берегов?», исследование «О социалистическом реализме» (подготовленное Теоретическим коллективом по вопросам культуры при ЦК ВСРП), статьи «Гароди о Пикассо, Кафке и реализме» Лайоша Нирё, «Кафка — наше знамя?» Ласло Матраи, «Замечания к дискуссии о социалистическом реализме» Бела Кёпеци. В Польше появились резкие полемические выступления в защиту «определенности» нашего реализма. Имею в виду вызванные книгой «Реализм без берегов» обстоятельные статьи «Новый спор о реализме» и «Комментарии к Гароди», которые увидели свет еще в 1963 году на страницах еженедельника «Политика» (№№ 45, 46). В ходе симпозиума на тему «Октябрьская революция, советская литература, мировая литература», состоявшегося в октябре 1967 года в Белграде, выяснилось, что такие югославские ученые, как М. Бабович, В. Вулетич, В. Цакович, разделяют взгляд на социалистический реализм как на эстетическую категорию, которая начинается исторически складываться еще до Октября в едином процессе развития реальной действительности и внутреннего движения литературы и искусства.

В общем, можно согласиться с утверждением Бела Кёпеци, что в середине 60-х годов «закончился период, когда даже марксистские критики избегали применять термин «социалистический реализм», поскольку им казалось, что догматизм дискредитировал его»¹. Преодолевая диссонансы, внесенные в споры ревизионистскими теориями Р. Гароди, Э. Фишера и других, крупнейшие представители литератур стран социалистического содружества видят будущее в реализме, обогащенном социалистическим идеалом, передовым мировоззрением художника, в реализме, позволяющем прорываться в глубины современной жизни, в сложный внутренний мир нашего современника, показывать действительность в ее непрерывном превращении из настоящего в буду-

¹ «Иностранная литература», 1966, № 7, стр. 219.

щее, постигать ее внутренние закономерности и тем освещать народам путь вперед и выше. «Мне кажется,— говорил Ярослав Ивашкевич,— что именно это реалистическое направление наиболее плодотворно и сулит в будущем нашей литературе серьезные достижения»¹. «Я убежден,— заявлял Габор Гараи,— что наиболее характерная и плодотворная тенденция современной венгерской литературы — широко понимаемое направление социалистического реализма». И добавлял, что отдельные венгерские писатели, придерживающиеся в теории иного взгляда, в тех случаях, когда они стремятся постичь правду жизни, «волей-неволей приходят к социалистическому реализму»². Соответственно, даже тогда, когда некоторые критики или писатели по той или иной причине все еще избегают пользоваться термином «социалистический реализм», в их характеристиках лучших произведений социалистической литературы, по справедливому наблюдению Р. Самарина, преобладают такие понятия, которые, будучи осознаны как некая система, совпадают по существу с нашим представлением о социалистическом реализме. Все чаще с этого же времени польские, румынские, немецкие, венгерские, югославские писатели и критики, прогрессивные писатели из капиталистических стран признают, что реализм не только выдержал бешеный напор модернистских атак, но и закалился в этой борьбе. И куда важнее всего этого тот факт, что именно писатели, остававшиеся верными реализму, создали книги, прославившие их литературы. Назову хотя бы трехтомный роман «Хвала и слава» польского писателя Я. Ивашкевича, трилогию В. Минача, посвященную словацкому восстанию 1944 года, роман «Табак» болгарского классика Д. Димова, роман-эпопею «Прорыв» В. Чопича, роман «Мы не пыль на ветру» немецкого писателя М. Шульца, роман «Оле Бинкоп» немецкого писателя Э. Штриттматтера. «Ставка на взрыв социалистического реализма «изнутри» оказалась битой,— писал вместе со мною на страницах «Правды» Р. Самарин.— Если в литературах той или иной социалистической страны и появляются произведения, ориентированные на модернистскую эстетику, то ни одно из

¹ «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 132.

² Там же, стр. 127.

них не стало действительно крупным событием в жизни своей страны»¹. Зато такими событиями стали не только названные произведения, появившиеся в странах социалистического содружества, но и «Габриэла» Жоржи Амаду, «Летопись хутора Бреккукот» и «Атомная станция» Халдора Лакснесса, «Ода простым вещам» Пабло Неруды, «За зелеными занавесками» Шона О'Кейси...

Почти всегда, когда говорится о путях дальнейшего развития современного искусства, развития реализма, возникает старая как мир проблема традиций и новаторства. «Основная черта сегодняшней литературной жизни Ливана,— говорит ливанский поэт Али Ахмад Саид,— стремление многих писателей во что бы то ни стало вырваться из пут застывших изобразительных средств. Вместе с тем есть определенное стремление творчески пересмотреть культурное наследие прошлого, найти недостаточно открытые и изученные страницы»².

Проблема эта отнюдь не теряет своей остроты, несмотря на то что перед глазами всех писателей мира наглядный пример советской литературы, ее конкретные завоевания, ее теоретические искания. Зарубежные писатели охотно перенимают наш опыт. Но как бы творчески они ни относились к нему, только нашего опыта для них недостаточно. Еще в 1937 году Арагон справедливо утверждал, что подражание советским книгам ни в коем случае не является путем реализма во Франции, ибо реализм ищет прообразы в жизни, а не в книгах. Социалистический реализм требует знания действительности для ее преобразования. «Вот почему во Франции 1937 года он предполагает реализм французский. К социалистическому реализму... нет во Франции иного пути, кроме *реализма французского*»³.

Да, социалистический реализм каждой данной литературы ищет прообразы в конкретной жизни своего народа и опору в лучших традициях прежде всего своей собственной литературы. Это имел в виду и критик из «Политики», когда, отвечая на замечание Р. Гароди:

¹ «Правда», 5/X 1966.

² «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 159.

³ A r a g o n, *Réalisme socialiste et réalisme français*.— «Europe», 1938, n. 183, p. 303.

«Литература должна искать новые формы выражения для новых проблем, для новой эпохи», — утверждал, что польские писатели пошли к цели, развивая, обогащая, обновляя реалистическое направление своей литературы. «Мы, — сказал он, — оказались перед этой проблемой значительно раньше Гароди. И решили ее иначе. Не возвеличением Кафки. Не провозглашением его главой основного направления в литературе. Но путем признания, что подлинное, основное направление способно к развитию, что оно может и вбирать в себя, — преобразуя их, — художнические открытия, которые родились вне его».

На этом вопросе следует остановиться, потому что порой и мы сами и отдельные наши друзья из стран народной демократии недостаточно глубоко переосмысливаем критерии, выработанные советской литературой и критикой, применительно к изучению зарубежных литератур, — мы как бы накладываем мерки на явления, возникающие на совершенно иной жизненной и литературной основе, отыскиваем и выпячиваем то, что соответствует нашим стандартам. Не могу забыть, как в редакции популярного французского журнала «Егоре» его редактор Пьер Абраам упрекал Е. Евнину в том, что та классифицировала явления современной французской литературы, исходя не из внутренних особенностей развития самой литературы, а из устойчивых категорий советского литературоведения. Редактор улавливал невольное искажение и перекосы в литературной панораме.

Есть и еще более серьезная причина, побуждающая вернуться к проблеме, казалось бы, решенной. На наших глазах складывается социалистическая литература как явление всемирное, планетарное. Процесс сближения национальных литератур на основе марксистского миропонимания, революционного интернационализма — процесс сложный, противоречивый. Этим, на мой взгляд, в значительной степени порождаются острейшие споры между политическими единомышленниками. Не исключено также, что по мере того, как все больше национальных литератур будет гармонизироваться в единой социалистической литературе, споры будут продолжаться. Почему? Хотя бы потому, что проблемы социалистического реализма, опирающегося в русской литературе на могучую традицию классического реализма Пушкина — Гоголя — Толстого — Достоевского — Чехова, решаются

иначе, нежели проблемы социалистического реализма в литературах Латинской Америки с их богатейшими романтическими корнями и мифологическими реминисценциями (легенды ацтеков, инков, майя), или в китайских литературах с их малоподвижными, но такими живучими, емкими по содержанию, поражающими точностью конкретных деталей, сугубо условными формами. Во всяком случае, путь к социалистическому реализму в литературах Латинской Америки будет многообразно-специфическим уже хотя бы потому, что сегодня характер и значение этих литератур необычны. У выдающегося мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса были очень веские основания заявить в интервью писателю Хосе Луису Мерино: «Нам все приходится говорить впервые... Это придает особый заряд напряженности нашей литературе, которая не является чисто эстетическим занятием и не представляет собой реалистически-натуралистический документ, а есть воссоздание — на основе мифов — всего прошлого, всего настоящего, а иногда даже будущего целого континента» (Испанская газета «Мадрид», 28 июля 1971 г.).

По справедливому утверждению Джека Линдсея, линия английского социалистического реализма должна определяться необыкновенным богатством и разнообразием английского искусства. «У нас есть Шекспир, — писал он, — но есть также Марло и Донн. У нас есть Байрон и Бернс, но есть также Блейк, Китс и Шелли»¹. Характер современной польской литературы в немалой степени определяется тем, что в фундаменте ее заложена романтическая традиция Мицкевича — Словацкого. Особого внимания заслуживает вопрос о роли авангардистских традиций в ней, как, впрочем, и в других литературах Европы.

Вряд ли можно сомневаться в том, что могучие фольклорные стволы, целые массивы в лесах «социального реализма» (*social realism*) — так принято ныне определять творчество большинства современных прогрессивных писателей-реалистов Африки — по-своему скажутся и на новом этапе его развития. Нет сомнения в том, что органически сплавливающиеся с самым совре-

¹ Дж. Линдсей, Прогрессивные тенденции в литературе и искусстве Англии. — «Советская культура», 9/II 1957.

менным содержанием фольклорные элементы — сказки, легенды, пословицы, поговорки, обряды, предания, песни, притчи, входящие в ткань художественных произведений, более того, составляющие во многих случаях едва ли не единственную основу, фундамент отдельных современных африканских литератур,— эти элементы, безусловно, и впоследствии будут придавать совершенно своеобразную форму развивающемуся реализму в этих литературах. Кое-что будет находить себе аналогию в отдельных национальных литературах СССР, литературах народов Азии? Конечно. Однако далеко не всё. И даже «похожее» будет очень непохоже в силу отличия самой атмосферы, в которой оно формируется.

Некоторые исследователи склонны рассматривать то, что условно в африканских литературах называют *social realism*, «в общей панораме развития критического реализма XX века»¹. Однако сам критический реализм XX века теперь представляет собой нечто сугубо переходное и в силу того, что реальная действительность XX столетия решительно отличается от реальной действительности эпохи классического реализма, и в силу того, что в атмосфере нашего времени критические реалисты находят нечто, позволяющее им осознавать, что они тоже вносят вклад в дело прогресса жизни, в нравственное и художественное развитие человечества, ни в какой степени не являются чьими-либо эпигонами, обогащают литературу художественными открытиями.

Гневные, отличающиеся мощным критицизмом, направленным против буржуазного общества, романы Эрве Базена обычно именуют традиционными. «Однако в произведениях этого писателя, придерживающегося бальзаковских традиций и стоящего на позициях критического реализма,— говорил Арман Лану в беседе с сотрудниками журнала «Иностранная литература»,— если разобраться, куда больше новаторства и оригинальности, чем во многих книгах «неороманистов»². К аналогичному заключению приходят и ученые: «В последние годы,— констатирует Б. Сучков,— художники-реалисты

¹ В. И в а ш е в а, Некоторые особенности художественной прозы в странах Африки южнее Сахары.— «Вопросы литературы», 1964, № 6, стр. 85.

² «Иностранная литература», 1967. № 4, стр. 256.

пристально исследуют те человеческие проблемы, которые возникают в современном «индустриальном» или «массовом» обществе. Моравиа и Фриш, Гоффредо Паризе и Кобо Абэ, Жорж Перек и Аллан Силлитоу, Макс фон дер Грюн и Дюрренматт анализируют те процессы, которые превращают в этом обществе человека в своего рода автомат, делают его потребителем, рабом вещей»¹.

Лучшие представители критического реализма в той или иной мере испытывают на себе влияние социалистических идей, прямо или косвенно выявляют свой интерес к литературе нового мира (хотя, замечу сразу же, новое качество критического реализма далеко не сводится к этому и определяется не только этим). Пример — творчество западногерманской «Группы 47», в связи с которым Аннемари Ауэр в интересной статье «Моралист и реальная действительность» справедливо говорит: «Поскольку существует иная степень зрелости основных социальных противоречий, смещение сил в пользу социалистического мира, этот новый критический реализм (*der neue kritische Realismus*), который уже создал выдающиеся произведения, приобрел новые (*neue und andere*) отличительные черты. Его критичность стала глубже, он во многом добирается до причин зла; его опыт в постановке диагноза стал более тонким и точным; его идеалы, соответственно масштабам его критичности, стали более убедительными...»²

Всесторонне анализируя творчество таких видных представителей критического реализма, как английские писатели Р. Олдингтон (романы «Смерть героя», «Арабский Лоуренс») и Грэхем Грин («Тихий американец», «Наш человек в Гаванне»), французский писатель Р. Мартен дю Гар (роман «Семья Тибо»), итальянский писатель Альберто Моравиа (роман «Чочара»), исследователь приходил к справедливому заключению, что социалистический реализм, являясь передовой, главной линией современной литературы, не может отвернуться от реализма критического, счесть его пережитком. «Во всяком случае, линия критического реализма пролегает в непосредственной близости от линии социалистическо-

¹ Б. Сучков, Ленин и проблемы современного искусства. — Сб. «Эстетика сегодня. Актуальные проблемы. 2», М., изд-во «Искусство», 1971, стр. 123.

² «Neue Deutsche Literatur», 1965, N 4, S. 57.

го реализма»¹. Некоторые из писателей критического реализма порой вплотную подходят к пограничной зоне между критическим и социалистическим реализмом (как это наблюдается, по-моему, в романе «Иметь и не иметь» Э. Хемингуэя, «Мост через Дрину» Иво Андрича), другие вступают в эту зону («Гроздь гнева» Д. Стейнбека), наиболее смелые переходят эту границу, как перешел ее Р. Роллан, создав последние книги «Очарованной души» и «Робеспьера».

Немало написано о творческих переключках Горького и Роллана, Роллана и Роже Мартен дю Гара... И это очень хорошо. Но не исследовано еще по-настоящему влияние самого нашего века на изменение судеб реализма во всех возможных его проявлениях. В этом отношении творчество таких писателей, как Р. Мерль, П. Гаскар, эволюция Алана Силлитоу позволяют делать интереснейшие теоретические заключения.

«Я не понимаю вашего настороженного отношения к моему творчеству,— говорил П. Гаскар, встретившись с нашей делегацией в Париже.— Так же, как вы, я считаю, что капитализм изжил себя, что будущее будет принадлежать только людям честного труда. Я не показал этих людей? Но они ведь очень разные. Среди них есть и такие, каков герой «Семена» и «Уличной травы». В некоторых моих произведениях много отчаяния, безнадежности? Но я-то, несмотря на страшную жизнь мою, всегда преодолевал отчаяние, убежден, что люди труда одолеют зло, станут настоящими хозяевами жизни».

Вот почему, на мой взгляд, констатировать близость линии критического реализма и линии реализма социалистического в наше время уже недостаточно. Требуются более тонкие инструменты исследования. В связи с этим заслуживает энергичной поддержки мысль о подвижности граней внутри реализма. «В свое время,— пишет Т. Мотылева,— В. И. Ленин напоминал ультралевым догматикам, что «все грани в природе и обществе подвижны и до известной степени условны...» *Подвижность граней* между реализмом критическим и социалистическим — факт очевидный. Об этом свидетельствует и ход творческих поисков Ромена Роллана, Анатоля Франса,

¹ И. И. Анисимов, Всемирная литература и социалистическая революция, стр. 26.

Теодора Драйзера, Генриха Манна и пути таких художников, как Михаил Садовяну, Арнольд Цвейг или Ярослав Ивашкевич. Революции XX века перестраивают сознание мастеров искусства...»¹

Необходима также более конкретная разработка основных проблем социалистического реализма как литературного направления и как художественного метода, соотношения его с более широкой категорией социалистического искусства. В настоящее время принципиальное значение приобретает вопрос, следующим образом сформулированный в одной из книг о социалистическом реализме: «Что такое реализм: метод, направление или еще что-нибудь?»²

Вопрос совсем не праздный. Автор цитируемого исследования считает, что метод шире направления, течения, крыла. Напротив, другой теоретик утверждает: «В нашей критике понятие художественного метода нередко толкуется неправомерно широко. Привлекаются вопросы, относящиеся к жизненному и идейному содержанию литературного направления, к его эстетическим принципам, художественным формам и т. п. Между тем метод является лишь частью проблемы социалистического реализма, представляя собой самый способ художественного изображения действительности — человека и окружающего его мира в их взаимных связях и в процессе их развития»³.

Изучение критической литературы приводит к заключению, что понятие «социалистический реализм» употребляется:

1) как определение нового этапа в развитии мирового искусства, его эстетических основ — по главенствующему в нем направлению (аналог: критический реализм в литературе XIX века);

2) как определение основного метода в современном социалистическом искусстве;

¹ Т. Мотылева, Зарубежный роман сегодня, М., «Советский писатель», 1966, стр. 425.

² В. Иванов, О сущности социалистического реализма, М., Гослитиздат, 1965, стр. 41.

³ С. Петров, Проблемы реализма в художественной литературе, М., Изд-во АПН, 1962, стр. 263.

3) как синоним понятия «социалистическое искусство»;

4) как определение стиля советской литературы.

Мне представляется закономерным употребление понятия «социалистический реализм» лишь в первом и во втором значениях.

В первом, более широком значении социалистический реализм — эстетическая *система искусства нового мира*, называемая по доминирующему художественному методу. В этом плане вполне можно согласиться с утверждением А. Иващенко, что социалистический реализм «сам по себе — целая литература, литература народная в исторически самой ясной и последовательной форме»¹. Во втором, более узком значении социалистический реализм — это художественный метод, позволяющий писателям нового мира, писателям социалистического миропонимания *правдиво изображать жизнь в ее непрерывном историческом становлении, движении, развитии, органически соединяя верность действительности с глубокой социалистической идейностью и действенностью, высокую художественность с ясным пониманием исторического смысла*².

Употребление понятия «социалистический реализм» в значении эстетической системы искусства нового мира не вызывает возражений при двух непременных условиях: если социалистический реализм не уравнивается прямолинейно со всем, что в мировой литературе в той или иной мере проникнуто социалистическими тенденциями и если такое понимание не исключает категории художественного метода.

Что же касается отождествления некоторыми учеными и критиками социалистического реализма с понятием стиля советской литературы, то против этого убедительно выступал еще А. Луначарский (имея в виду ранние работы В. Кирпотина, М. Розенталя и других). «Слово стиль,— говорил он,— не имеет совершенно точного,

¹ А. Иващенко, Заметки о современном реализме, 1961, стр. 16.

² У нас есть все основания утверждать, что социалистический реализм как метод дает возможность писателям добиться того полного слияния «большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью», в котором Ф. Энгельс видел главную особенность искусства будущего.

установленного значения как в европейской искусствоведческой литературе вообще, так и в нашей. Я, однако, очень возражал бы против признания лозунга «социалистический реализм» за определение стиля... Писатели и, в частности, драматурги, принадлежащие к направлению, к школе, к эпохе социалистического реализма, могут создавать свои произведения в весьма разнообразных стилях»¹.

Неправомерно, как я уже заметил, употребление понятия «социалистический реализм» в значении «социалистическое искусство», коль скоро игнорируются различные этапы его развития. В свое время в марксистской литературе широко бытовали такие понятия, как «пролетарское искусство», даже «социал-демократическое искусство». Вспомним хотя бы ленинские слова: «Горький — безусловно крупнейший представитель *пролетарского искусства*»². Или — названия статей того же Луначарского: «Задачи социал-демократического художественного творчества», «Письма о пролетарской литературе». Позднее эти понятия в нашей критической литературе были поглощены более емким понятием «социалистическое искусство». Такое поглощение представляется вполне естественным, хотя исследователи, думается, ни в коем случае не могут игнорировать разнородности явлений, объединяемых этим понятием, обязаны тщательно дифференцировать многообразные произведения искусства, связанные с социалистическими идеями, подходить к ним строго исторически.

В ходе недавних дискуссий выявилась, однако, тенденция растворить понятие социалистического реализма в более широком понятии социалистического искусства. «В последнее время, — писали в связи с этим немецкие литературоведы Э. Прахт, В. Нойберт, Г. Плавинус, К. Фаустман, — не однажды раздавались голоса, предлагающие заменить термин «социалистический реализм», якобы дискредитированный последствиями культа личности, термином «социалистическое искусство». Но разве изменение названия способствовало бы уточнению понятия? Или за этим скрывается лишь стремление

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, стр. 518—519.

² В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 19, стр. 251.

вообще похоронить социалистический реализм?»¹ В сущности, нам предлагалась своеобразная вариация идеи «реализм, то есть искусство», из которой выросла теория безбрежного реализма. Если же вернуться к историческому смыслу этих понятий, то следует сказать следующее. Понятие социалистического искусства возникает много раньше и является значительно более широким, нежели понятие социалистического реализма². Оно объединяет художественно разнородные явления искусства, связанные с социалистическими идеями в процессе их исторического развития, в том числе и такие прогрессивные явления, которые не охватываются реализмом. «Социалистический реализм, — писал А. Бушмин, — составляет главную тенденцию, главное направление, все более утверждающее себя, но не исчерпывающее всего социалистического искусства»³.

Вне социалистической литературы нельзя понять поэзию Веерта и Фрейлиграта, «Инсургента» Ж. Валле-са, «Бунтаря Жаку» Э. ле Руа, «Филантропов в рваных штанах» В. Трессела. И тут, на самой ранней стадии развития, есть свои вехи, своя градация, свои переходные художественные феномены. М. Ольминский относил к социалистической литературе «Вести ниоткуда» В. Морриса, А. Луначарский причислял к «первым произведениям подлинно-социалистической литературы» «Железную пядь» Д. Лондона. Несомненно, подлинно социалистическими произведениями являются «Интернационал» Э. Потье, «Смело, товарищи, в ногу...» Л. Радины, прославленная «Варшавянка»... Вряд ли можно оспаривать социалистическую направленность «Мистерии-буфф» В. Маяковского... Не во всем соглашаясь с практическим решением вопроса применительно к советской литературе, данным в статье «О социалистическом реализме и социалистической литературе» А. Метченко (в частности,

¹ Эрвин Прахт, Вернер Нойберт, Актуальные проблемы социалистического реализма. — «Литературная газета», 28/VIII 1966.

² О генезисе социалистического искусства, проходящего в своем развитии еще до возникновения социалистического реализма через разные этапы, смотрите в книге: С. Петров, Возникновение и формирование социалистического реализма, М., «Художественная литература», 1970.

³ А. Бушмин, Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., «Наука», 1969, стр. 196.

применительно к творчеству А. Ахматовой, Б. Пастернака), не могу в то же время не присоединиться к принципиальной постановке проблемы. «Социалистический реализм и социалистическое искусство, — пишет А. Метченко, — близкие, даже родственные, но тем не менее не тождественные явления... Социалистическая литература — это литература, испытавшая плодотворное влияние идей и опыта строительства социализма. В ней находят свое выражение самые различные оттенки социалистического мировоззрения и сочувствия социализму. В социалистической литературе рядом с писателями, стоящими на позициях научного социализма, мы видим и писателей, испытывающих часто лишь смутное влечение к социализму. И, более того, в социалистической литературе возможны и неизбежны различные противоборствующие художественные течения, различные методы творчества, так как сочувствие социализму (порой даже самое горячее) — это только предпосылка к выработке нового эстетического мировоззрения... Социалистический реализм возникает в недрах социалистической литературы как ее неотъемлемая часть. Но это не просто часть, это ее авангард...»¹

Проблема социалистического искусства вовсе не отменяет проблему социалистического реализма и как нового направления в художественном развитии человечества и как основного творческого метода.

Но из сказанного следует, что и проблема генезиса социалистического искусства, взятая в неразрывном единстве с проблемами перспективного развития всех форм художественного самопознания человечества, не может быть сведена к проблеме генезиса социалистического реализма, а может быть тем лишь упрощена, обеднена (хотя сторонники такого «снятия» руководствуются представлением о социалистическом реализме как высшем этапе художественного развития). Решительно отвергая, как антинаучную, попытку некоторых критиков, вслед за Э. Фишером, ликвидировать социалистический реализм с помощью категории социалистического искусства, мне кажется, не следует впадать в другую крайность и чуть ли не ставить знак равенства

¹ А. Метченко, О социалистическом реализме и социалистическом искусстве. — «Октябрь», 1967, № 6, стр. 196.

между социалистическим реализмом как методом и социалистическим искусством вообще даже на современном этапе его развития. Не следует, во-первых, потому, что в советских литературах, где ныне социалистический реализм стал единым творческим методом, не все, что создается, может быть безоговорочно названо социалистическим реализмом; во-вторых, потому, что существует сложный международный аспект проблемы.

Как убедительно доказали И. Анисимов, А. Ивашенко, М. Храпченко, Т. Павлов, Р. Самарин, Г. Кох, Михай Новиков, Бела Кёпеци, К. Курахара, Гейлорд Лерой, Л. Финкельстайн, Д. Олдридж и многие другие ученые и писатели, в современном мировом искусстве существует как целостная система мощное направление, базирующееся на фактах социалистической действительности и принятии идеи коммунизма. Собственно, это настолько корневое, все усиливающееся, разрастающееся вглубь и вширь направление, что его давно и справедливо называют социалистическим искусством. Оно существует не только в странах нового мира. Очаги его увеличиваются и в капиталистических странах. Как процесс, оно развивается в борениях, притяжениях и отталкиваниях со множеством других художественных направлений, имеет свои национальные истоки, проходит через определенные этапы развития, специфические для каждой национальной культуры. По преимуществу это реалистическое искусство. Но внутри, например, той его части, которая развивается в капиталистическом мире, есть и социалистический реализм, и социалистический романтизм, и попытки выразить социалистические устремления через экспрессионизм, даже эксцентризм, о котором еще Ленин говорил Горькому: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» (Горький, XVII, 16). Есть множество чересполосных форм. Та же «Герника» Пикассо находится где-то в средостении критического реализма, подчеркнутого экспрессионизма и доведенного до крайности эксцентризма. Да и в некоторых национальных литературах стран социалистического содружества положение таково, что вряд ли уже можно говорить о победе, даже о доминировании одного художественного

метода всюду. Пример тому — не только литературы Югославии. В докладе на собрании венгерских писателей летом 1970 года Йожеф Дарваш констатировал: «Мы говорим сейчас, что наша литературная политика сегодня, взятая в целом, — хороша, правильны ее принципы и хороша практика, хотя и в ней есть что критиковать и поправлять... Ее принципы берут истоки в марксистско-ленинском мировоззрении, она учитывает существование различных направлений, течений, соперничества и внутри литературы социалистической идейности. Кроме того, она учитывает реальность существования в нашей литературе и по сей день направлений не социалистических, но гуманистических по духу, создающих эстетические ценности»¹.

Дело тут именно в существовании разных художественных методов, внутри которых в свою очередь наблюдается стилевое и жанровое разнообразие. Художественный процесс, таким образом, оказывается шире предлагаемых теоретических решений. К тому же они не совсем согласуются и с историей искусства нового мира.

Социалистический реализм как эстетическое выражение принципов нового общества и как основной творческий метод новой литературы возникает на определенном историческом этапе развития человечества, развития искусства вообще, социалистического искусства в частности. Он ведет свое летоисчисление со дня рождения исторически нового человека, формируется в процессе внутреннего развития литературы. Мысль эту особенно четко выразил Горький, определив социалистический реализм как «реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте» (XXVII, 44). Проникновение же социалистических идей в искусство наблюдается задолго до того, как социалистический опыт начинает оказывать влияние на ход истории.

Упуская это из виду, мы лишаемся возможности, во-первых, по-настоящему разобраться в том, что сегодня происходит во многих литературах Азии, Африки, Латинской Америки; во-вторых, правильно квалифицировать многие ценнейшие явления, без которых процесс формирования, генезис нового искусства немыслим; наконец,

¹ «Kritika», 1970, № 9, стр. 6—7.

избежать огрублений, вульгаризации или умолчаний, снижающих научный уровень нашей работы.

«У нас, — писал Б. Михайловский, — есть работы о поэтах Парижской коммуны, есть статьи о немецких поэтах революции 1848 года, но в них не ставится достаточным образом вопрос об отношении этой литературы к возникающему позже методу социалистического реализма. Необходимо придать именно такую направленность дальнейшему изучению революционной пролетарской поэзии XIX века»¹.

В академической «Истории немецкой литературы» можно прочесть, что Георг Веерт вырабатывал «новый художественный метод», что с его творчеством связано возникновение «первых набросков художественного метода литературы революционного пролетариата. Георг Веерт явился ранним предшественником литературы социалистического реализма»². Примечательно, однако, что в той же работе с этой точки зрения никак не характеризуется знаменитая песня «Das Blutgericht» («Кровавый суд»), о которой К. Маркс сказал, что в ней «пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности»³. В другой главе того же труда в связи со стихотворением Фердинанда Фрейлиграта говорится, что поэт «поднимается на высоты большого революционного искусства»; чуть ниже утверждается: «...художественные образы, создаваемые Фрейлигратам, действительно воплощают мысли Маркса». Однако общая характеристика художественного метода не дается.

Или другой пример. О социалистической окраске Парижской коммуны известно всем. В академической «Истории французской литературы» помещена блестящая глава о поэзии коммунаров. По существу, все, что говорится здесь об авторе «Интернационала», ставит его в ряд основоположников нового художественного направления в мировой литературе. Тем не менее общий

¹ Б. В. Михайловский, Проблемы конкретно-исторического изучения социалистического реализма. — Сб. «О литературно-художественных течениях XX века», Изд-во МГУ, 1966, стр. 42.

² «История немецкой литературы» в 5-ти томах, т. 3, М., «Наука», 1966, стр. 419.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 443.

вывод исследователя ничем не отличается от того, который был сделан в упомянутом выше труде в связи с творчеством Веерта: «Потье внес в прежний критический реализм настолько большое новое начало, что имеются все основания говорить о поэте как о предтече французского социалистического реализма»¹.

Не буду специально останавливаться на остро волновавшей большого нашего писателя Андрея Упита проблеме «пролетарского реализма». Исследователи ограничиваются замечаниями об «огрублениях», допускавшихся им, о неточности употребления терминов², вместо того чтобы внести ясность в проблему соотношения того, что Ленин называл «пролетарским искусством», с тем, что именуется «социалистическим реализмом» или — шире — «социалистическим искусством». Казалось, она выдвинется в центр работы «Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы» В. Келдыша. Однако исследователь не решился взять ее во всем объеме. Ограничив себя изучением лишь русской пролетарской поэзии конца XIX — начала XX века, он свел теоретические возможности своего исследования к минимуму: выяснение специфического содержания, стиля, языка пролетарской поэзии. Между тем проблемы пролетарской литературы, пролетарского искусства, пролетарской культуры требуют глубокого и исчерпывающего решения не только потому, что их чудовищное извращение, прямую фальсификацию сознательно осуществили руководители так называемой «культурной революции» в КНР, но и потому, что при правильном понимании этих проблем выявляется одна из закономерностей формирования социалистической культуры вообще, становления литературы социалистического реализма в частности.

Пролетарская литература в России возникла в конце XIX века, прошла в своем развитии несколько этапов. Она представлена не только поэзией. Это было целое течение. И когда Ленин говорил о пролетарском искусстве, он, несомненно, имел в виду и это течение. У нас есть также серьезные основания считать, что, называя Горь-

¹ «История французской литературы», т. III, М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 76.

² См.: Я. Н. И е д р е, Художественные завоевания нового творческого метода.— Сб. «Проблемы социалистического реализма», М., «Советский писатель», 1961, стр. 341.

кого крупнейшим представителем пролетарского искусства, Ленин не отделял его от этого течения. В современном же литературоведении оно существует само по себе, да еще как нечто неполноценное, а Горький, в лучшем случае, рассматривается либо «параллельно», либо как наставник пролетарской литературы, так и не освоившей «новаторского творческого метода».

Справедливо замечая, что пролетарское искусство недостаточно изучалось как «процесс в целом», В. Келдыш писал: «...до сих пор по сути нет серьезных работ, которые бы детально соотнесли различные явления пролетарской литературы с целью установить общие признаки *направления*»¹. К сожалению, уклонился от этой цели и сам автор «Проблем дооктябрьской пролетарской литературы». А как раз в изучении пролетарской литературы именно как направления (в систематическом, всестороннем изучении, начиная с чартистов), ее этапов, места в социалистическом искусстве, соотношения ее методов, форм, стилей с методом, формами, стилями социалистического реализма мы больше всего нуждаемся. Нет ничего легче, исключив из русской дооктябрьской пролетарской литературы Горького, Се-рафимовича, Д. Бедного, доказать, что она не поднялась «к освоению новаторского творческого метода». Взяв же пролетарскую литературу в ее подлинных достижениях, мы не сможем уйти от вопроса о ее художественных методах, их соотношении с методом критического реализма, о ее месте, роли и значении в формировании искусства нового мира, о закономерности ее как этапа на пути старых литератур к социалистическому реализму. Тем более что пролетарская литература — отнюдь не эпизод поражения, как силился доказать Эдвард Дж. Браун², а определенный этап в развитии социалистического искусства, неотъемлемое звено в становлении нового искусства³. Она возникла и развивалась на

¹ В. Келдыш, Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы, М., «Наука», 1964, стр. 8.

² Edward J. Brown, The Proletarian Episode in Russian Literature 1928—1932, New York, 1963.

³ См.: И. Баскевич, В. И. Ленин и пролетарская социалистическая литература. — «Вопросы литературы», 1967, № 4; А. Григорян, У истоков социалистического реализма, Ереван, «Айпетрат», 1963.

протяжении длительного времени не только в России, оказывая сложнейшее влияние на литературный процесс. Вспомним хотя бы такое блистательное явление, как пролетарская литература 30-х годов в США (Д. Конрой, М. Пейдж, Э. Колдуэлл, Л. Хьюз, М. Голд, А. Мальц, Л. Стеффенс и др.). Влияние ее на судьбы американской культуры было колоссальным. Оно сказывается в творчестве и Э. Хемингуэя, и Ш. Андерсона. В озонированной ею атмосфере родились «Гроздья гнева» Д. Стейнбека. Даже отнюдь не сочувствующая социализму буржуазная литературная наука вынуждена признавать колоссальное значение писателей этого направления в развитии американской литературы. Уолтер Б. Райдаут, исследуя «радикальный роман», перечисляет следующие его основные достижения:

«во-первых, пролетарский роман ввел (*introduced*) новый опыт и новые характеры в сферу американской литературы;

во-вторых, он подчеркнул (*emphasized*) отношение личности к ее общественному окружению, тем самым обогатив наше понимание и того и другого;

в-третьих, своим сочувствием угнетенной трети народа он расширил представление и писателей и читателей о Соединенных Штатах как о нации;

в-четвертых, он заставил писателя относиться с уважением к важному общему жизненному опыту и осознать, что он сам является человеком и сам обращается к людям;

наконец, в-пятых, «пролетарское движение» само по себе смогло подтвердить тот факт, что одна из функций романиста — быть гражданином...»¹

А немецкая пролетарская литература, начиная хотя бы с вышедшего в 1893 году пятитомного собрания песен и стихов, написанных рабочими, исполненная пафоса борьбы «литература асфальта», романы Ганса Мархвицы, Вилли Бределя, писателей, группировавшихся вокруг журнала «Линкскурве»?!

В решении вопроса о художественном методе этого литературного феномена исключается односложный ответ (вроде простого отождествления «пролетарской ли-

¹ Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900—1954*, Harvard, 1956, p. 287.

тературы» с «социалистическим реализмом»). Вообще ответ невозможен, пока пролетарская литература не исследована нами во всей совокупности ее национальных проявлений.

Отсутствие исследований, в которых пролетарская литература рассматривалась бы как направление в его историческом развитии, мешает определению подлинной роли и значения в формировании социалистического реализма таких явлений, как, скажем, чешская, словацкая, польская, болгарская пролетарская проза и поэзия 1920—1930 годов, как «социальная литература» в Югославии. Правильно связывая эти явления с первым этапом развития нового, социалистического искусства у западных и южных славян, мы не можем не ставить вопроса о художественном методе раннего С.-К. Неймана, Я. Поницана, раннего Б. Броневского, Х. Смирненского, И. Цанкара, М. Краньца, Х. Кикича, Прежихова Воранца¹. Вернее сказать, эти вопросы давно уже поставлены. Ф. Шальда, например, еще в 1926 году писал: «До Неймана — у Неруды, Сладека, Махара — можно встретить социальные мотивы, социальный *жанр*, у него и после него — целостный поэтический *метод*, метод видения, чувствования, воли и — главное — разума... Тем самым Нейман поставил чешскую социальную поэзию на совершенно новую основу. Он сразу превратил ее в поэзию пролетарскую, потому что создал не отдельные социальные стихотворения, а самый поэтический творческий метод, причем метод не сентиментальный, а рациональный»².

Обращаясь к главной теоретической проблеме, заключенной в подобных обобщениях, мы вряд ли дадим правильное ее решение с помощью таких формул: «пролетарская литература — предшественница социалистического реализма», «первоначальный этап формирования социалистического реализма», «элементы нового метода», «ближайшая ступень к социалистическому реализму». Недостаток подобных формул в их неопределенности, в то время как относятся они, в большинстве,

¹ Удачным опытом исследований в этом направлении является сборник статей «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян», М., Изд-во АН СССР, 1963.

² Цит. по статье: Ю. В. Богданов, Пролетарская литература в Словакии (20-е годы). — См. только что названный сборник, стр. 111.

к совершенно конкретным произведениям, для которых, как утверждают специалисты, характерны новая концепция мира и человека, ясность исторической перспективы, изображение действительности в революционном развитии¹. Я уже не говорю о формулах, заставляющих читателя искать в творчестве писателей органические пороки, которых на самом деле нет. Никакие теоретические построения не могут охватить всего многообразия конкретных явлений литературной действительности. И ни одно построение не окажется прочнее, если будет опираться на искусственно подгоняемые, «подрубленные» явления. Не совершаем ли мы насилия, например, называя революционного романтика Полянова «неполноценным писателем социалистического реализма»², а огнеструйный романтизм Х. Смирненского «начальной формой эстетического освоения новой действительности»³?

Не менее, а может быть, более сложна проблема соотношения этой линии со всеми другими линиями в мировом искусстве. Очень важно, конечно, увидеть в Г. Веерте, Э. Потье, Ф. Шкулеве, Л. Радине предтечу нового искусства. Но еще важнее в этом же плане исследовать творчество всех великих художников слова с такой же убедительностью, какой достиг В. И. Ленин в статьях о Льве Толстом.

Примеры, заимствованные из книг моих товарищей, приводились здесь не для того, чтобы поставить под сомнение ценность их работ, а лишь для того, чтобы сделать более очевидной в общем-то простую мысль: процесс зарождения, формирования нового искусства (рассматриваемый даже через одну его струю) — процесс трудный, многогранный, противоречивый, в его развитии наблюдается ряд этапов. К нему ведут разнообразные пути. У каждого художника тоже своя стезя. Не будем пока касаться того факта, что одни писатели при этом выступают как суровые реалисты, другие — как

¹ Цит. по статье: Ю. В. Богданов, Пролетарская литература в Словакии (20-е годы).— См. только что названный сборник, стр. 416—421.

² П. Зарев, Богатство на литературный процесс и социалистический реализм, София, 1960, стр. 76.

³ Д. Марков, Революционный романтизм и процесс формирования социалистического реализма (на материале болгарской литературы).— В сб. «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян», стр. 334.

революционные романтики. Гораздо важнее в данном случае вопрос о чрезвычайной сложности самого перехода писателей от старых художественных методов, форм, стилей к новому методу, формам, стилям.

Мы слишком недооцениваем значение (для правильного понимания сегодняшнего литературного процесса) переходных форм, *переходных этапов*, когда анализируем творчество раннего Серафимовича, раннего Демьяна Бедного, раннего Маяковского, раннего Бехера. Во избежание кривотолков подчеркну: имею в виду переход этих писателей с позиций критического реализма, романтизма, футуризма, экспрессионизма на позиции социалистического реализма. Остается неясной роль и значение в социалистическом искусстве, в формировании социалистического реализма таких произведений, как, например, произведения Л. Радина. Очень нужна марксистская книга о модернизме в русской литературе начале XX века, анализ литературного процесса тех лет. Разберись мы во всем этом по-хозяйски, современным буржуазным теоретикам искусства было бы значительно труднее выдавать многие «повторные» явления в зарубежных литературах текущих дней за новое слово, в действительности являющееся пустым словом, как убедительно еще раз показал В. Миннач¹.

У нас очень легко порой ставится знак равенства между понятиями «советская литература» и «социалистический реализм» на любых этапах их развития. Спору нет, социалистическими тенденциями проникнуты в большей или меньшей мере и ранние произведения Вс. Иванова, Л. Леонова, К. Федина, И. Бабеля, А. Веселого, Б. Пильняка, и «Двенадцать» А. Блока, и последние книги В. Брюсова. Часто такие тенденции вносились в творчество писателей самой изображаемой действительностью. Вспомним брюсовские стихи о Ленине. Исследуя их, ученые констатируют: «...изменилось представление Брюсова о героической норме, о великом и вечном, а способы изображения этого оставались традиционными»².

Отвергая переходные явления или, вернее, искусст-

¹ См.: Владимир Миннач, Парадоксы вокруг искусства.— «Иностранная литература», 1966, № 3.

² Б. Сиволов, Образ Ленина в творчестве В. Брюсова. «Брюсовские чтения 1963 года», Ереван, «Айастан», 1964, стр. 70—71.

венно сжимая их развитие во времени, так сказать, укорачивая их историю, мы вряд ли поймем правильно некоторые важнейшие черты в творчестве И. Бабеля, Ю. Олеши, А. Платонова, шедших труднейшими путями к социалистическому реализму и — пришедших ли к нему?

Сознательно беру отнюдь не самые трудные моменты в нашей литературе. Не вспоминаю о писателях, которые, по выражению Луначарского, после Октября «озлобленно отошли от обновленной земли». Не вспоминаю и тех, которые долго «выжидали», косясь на новую действительность, прежде чем поверили в ее «эстетическое обаяние». Но разве уж так просто далась правда социализма К. Федину, Л. Леонову, Вс. Иванову, И. Сельвинскому, не говоря об И. Катаеве, А. Веселом? И это имеет величайшее поучительное значение. Мы же подчас в наших исследованиях упрощаем как раз такие моменты или, в лучшем случае, говорим о них скороговоркой. Нам хочется быть «широкими», и поэтому мы с помощью гибких словечек «грань», «сторона», «черта» вводим в социалистический реализм не только «150 000 000» Маяковского, но даже первую редакцию «Сестер» А. Толстого¹. На непонятное равнодушие наталкивается не однажды раздававшийся призыв: «Надо более дифференцированно подходить также к понятиям «литература советского периода» и «советская литература». Дело в том, что литература советских лет далеко не тождественна советской литературе. В свою очередь, не тождественны между собой и понятия «советская литература» и «социалистический реализм». История советской литературы начинается с октября 1917 года, история социалистического реализма — значительно раньше. Советская литература шире социалистического реализма как ее основного метода. «Голый год» Б. Пильняка, «Конармию» И. Бабеля можно отнести к произведениям советской литературы, но не к социалистическому реализму. Все это вопросы очень сложные, требующие конкретно-исторического подхода. Но они бесспорно нуждаются в разработке и решении, их нельзя

¹ См.: С. Г. Асадуллаев, Историзм, формирование, теория и типология социалистического реализма. Автореферат докторской диссертации, Баку, 1970, стр. 20.

обходить или игнорировать»¹. Вместо того, говоря о писателях, чей творческий путь сопровождался сложными художественными исканиями, мы спешим перейти к тем этапам, когда можно с уверенностью писать о художнике как социалистическом реалисте. Недостаток этот присущ даже таким, в целом удачным, работам, как главы о Вс. Иванове, К. Треневе, Б. Лавреневе, Л. Леонове в академической «Истории русской советской литературы». На всю неправомомерность подобного подхода к творчеству наших писателей указал еще Горький.

В 1932 году Л. Мехлис послал на отзыв Горькому статью В. Кирпотина о Леонове, потом напечатанную в «Правде». Ознакомившись с нею, Горький ответил: «Мне кажется, что т. Кирпотин довольно правильно видит процесс вживания Леонова в революцию, т. е. — в ее подлинный смысл. Правильно, однако ж — слишком «эскизно». Процесс этот переживается не одним Леоновым, восхождение на высоту влево охватило и охватывает — как мне кажется — уже довольно значительную группу литераторов наиболее даровитых. Они уже прошли весьма нелегкий путь от попутчиков в союзники, дальше пред ними — путь в партию, еще более трудный. Им нужно деятельно помогать. Такие эскизные статейки, как ст. Кирпотина, мало помогут. Было бы гораздо полезней, если б Кирпотин взял на себя труд написать или большую статью о процессе, переживаемом наиболее видными представителями группы «союзников», или же ряд статей о каждом из них. Им необходимо многое подсказать, и хорошо бы сделать это, опираясь на историю литературы в прошлом ее. Наиболее внушительно учат факты»². По-моему, последнее мы недооцениваем и не умеем правильно использовать в спорах с нашими оппонентами.

Частный вопрос? Нет, не частный. Речь идет не меньше чем о характере становления литературного процесса в самую великую из всех эпох. Опыт развития советской литературы, литератур стран народной демократии, прогрессивного искусства капиталистических стран показывает, что лучшие представители искусства неизбежно

¹ А. И. Иезуитов, Об историческом изучении социалистического реализма. — «Русская литература», 1965, № 2, стр. 219.

² Архив А. М. Горького.

переходят на позиции социалистического пролетариата, с борьбой которого В. И. Ленин еще в статье «Партийная организация и партийная литература» связывал новый этап в художественном развитии человечества. Но даже после победы социалистической революции многие художники проходят трудный путь, прежде чем в процессе творчества овладевают новым художественным методом, утверждают на позициях социалистического реализма. Не исключаются и «срывы», «уходы»: в сильной своим реализмом сербской литературе вышедшие из модернизма М. Ристич, А. Вучо и другие писатели позднее снова бились в его тенетах; в словенской и хорватской литературах обнаруживается увлечение фрейдизмом; уступки модернизму, именно как упадническому течению, а не как искусству «модерной формы», наблюдаются даже у таких несомненных и убежденных реалистов, как словенец Иван Потрич (роман «В деревне»), македонец Славко Яневский (роман «Две Марии»).

В капиталистических странах переход на позиции социалистического реализма связан в наше время с еще большими трудностями, невероятными идейными мучениями и колебаниями, амплитуда которых порой бывает колоссальной. Нередки случаи, когда писатели, казалось бы твердо стоящие на позициях нового художественного метода, вдруг испытывают тягу «на круги своя», не могут устоять перед модой, ими овладевает настроение героя андреевской «Тьмы»: «Не могу быть хорошим, когда все плохие, не хочу быть зрячим, когда другие не видят». Говоря так, имею в виду не столько слова Арагона: «Я не хочу гордиться хорошим зрением среди незрячих»¹, сколько те художественные произведения, авторы которых, задавшись благой целью лишить модернизм монопольного права на изображение сложности, запутанности психического мира людей, сферы подсознательного, незаметно для себя отступают от марксистской концепции человека, принимают пестроту души, разорванность сознания за их сложность, «многоликость» за многозначность и, игнорируя социальный аспект проблемы, склоняются к взгляду, будто в любом человеке одновременно уживаются герой и подлец. Знаменательно, что в изображение такого героя они пока что не внесли ничего нового

¹ А r a g o n, *L'abats mon jeu*, Paris, 1959, p. 135.

по сравнению с модернизмом. Успехи же модернизма в этой области более чем скромные, если судить по таким произведениям, как «Посторонний» и «Падение» А. Камю или «В ожидании Годо» С. Беккета. Скольжение по поверхности инстинктов выдается за глубины подсознательного, релятивизм неглубокого ума за «тьму сознания». Мы не можем и не намерены уступать в искусстве кому-либо сферу человеческих психологических глубин. И мы уверены, что определенность, ясность нашей позиции позволит нам прочесть тончайшие шифры человеческой души, ее сознания и подсознания вернее и глубже, чем модернистам, — а значит, и показать человека во всей его грандиозной неисчерпаемости.

Отмечая трудности, с которыми сталкиваются писатели капиталистических стран в нашу эпоху, Э. Фишер писал: «В протесте художников против капиталистического мира, в их попытках прямо или косвенно определить свое отношение к такому явлению, как коммунизм, в открытии крайне сложной действительности вырабатываются такие формы, применяются такие художественные средства, в которых часто распад старого смешивается с брожением нового. Где тут только продукты распада, а где элементы, которые указывают дорогу в будущее, сегодня мы часто еще не можем определить»¹. В наше время тот или иной писатель может сосредоточить все свое внимание на изображении элементов разложения. Он может даже пройти мимо элементов «брожения нового», не понять их. Но и в том и в другом случае решающим будет вопрос о позиции художника. Он может не принимать капиталистический мир и оставаться декадентом, и, наоборот, он может не понимать «элементов, ведущих в будущее», и быть реалистом. Решение проблемы в одном: способствует ли произведение очеловечиванию или, наоборот, обезчеловечению человека, вооружает ли оно человека перед трудностями жизни или, напротив, разоружает его, утверждая непознаваемость мира, неодолимость «абсурда», «хаоса», «свинцовых мерзостей» жизни, бессилие человека перед ними.

¹ Ernst Fischer, *Zeitgeist und Literatur*, Wien — Stuttgart — Zürich, 1964, S. 28.

Вопрос этот не теряет своей остроты еще и потому, что, как показывает опыт развития литератур в социалистических странах, после революционной победы народа, наряду с социалистическим реализмом, более или менее длительное время существуют и другие направления. Как уже отмечалось выше, в литературах современной Югославии рядом с произведениями, которые могут быть отнесены к социалистическому реализму, есть целые направления, враждующие с реализмом; одни из них ищут себе опору в пресловутой теории «искусства для искусства», другие — во «внеклассовом» гуманизме. В польской литературе, говорил Ярослав Ивашкевич, «можно сегодня встретить и примеры далеко идущего антиреализма, и образцы чисто реалистического жанра»¹. Нечто сходное наблюдалось на определенных этапах развития и в нашей литературе. Даже самые «списходительные» из советских литературоведов вряд ли решатся связать с социалистическим реализмом (с «социализмом и его лицевым событием — русской революцией») всю поэзию Пастернака, Ахматовой, не говоря о совершенно особом месте в литературе И. Бунина, М. Цветаевой, М. Булгакова. А ведь их нельзя отделить от русской литературы. Как бы ни истолковывалось их творчество, оно протекало «в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью»². А Велимир Хлебников, которого В. Перцов рекомендует нам как революционного романтика?³

Влияние социалистических идей, сказавшееся на творчестве С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, все-таки не может избавить многих серьезных ученых и литературных критиков от колебаний, когда речь заходит о художественном методе названных писателей. Показательна «формула», которой в «Истории русской советской литературы» заканчивается интересная глава о Сергееве-Ценском: «В нашу литературу Сергеев-Ценский вошел как талантливый продолжатель классических традиций русского реализма, как великолепный «живописец словом», как один из мастеров советского истори-

¹ «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 132.

² Б. Пастернак, Охранная грамота, Л., 1931, стр. 105.

³ См.: В. Перцов, О Велимире Хлебникове. — «Вопросы литературы», 1966, № 7.

ческого романа-эпопеи»¹. Чтобы стало более ясным, что я имею в виду, сравните эту «формулу» с другой: «Наследуя традиции классической литературы, А. Н. Толстой в результате упорного и напряженного труда создает выдающиеся произведения социалистического реализма — трилогию «Хождение по мукам», роман «Петр Первый»².

Одно время казалось, будто мысль о сосуществовании различных художественных методов на определенном историческом этапе, а именно в период становления новой литературы начинает завладевать умами литературоведов и критиков³. Но неожиданно правильность ее была поставлена под сомнение в ходе сразу двух дискуссий. В дискуссии, разгоревшейся в связи с обсуждением «путей становления литератур народов СССР» на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1965 году (№№ 6—8), противником ее оказался Г. Ломидзе. Еще в 1963 году в одном из своих докладов он назвал «довольно-таки распространенным заблуждением» утверждение, что «на заре советской литературы господствующим методом в творчестве отдельных писателей был критический реализм. И лишь затем, по мере возрастания социалистической идейности, критический реализм стал перерастать в реализм социалистический»⁴. Теперь он попытался аргументировать свое новое убеждение ссылкой на первый сборник рассказов К. Федина — «Пустырь». Ему возражали М. Пархоменко, М. Джафар. Последний, говоря о формировании социалистического реализма в литературе Азербайджана, подчеркнул, что «в период утверждения в азербайджанской советской

¹ «История русской советской литературы в трех томах», т. II, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 300.

² Там же, стр. 115.

³ Еще в сентябре 1958 года, выступая на съезде славистов, Г. Маркевич (Польша) и Ф. Бурианек (Чехословакия) протестовали против подмены изучения сложной проблематики подведением под понятие социалистического реализма всех произведений с социалистической направленностью (сб. «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 401 и 466).

⁴ Г. И. Л о м и д з е, Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур, М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 13.

литературе социалистического реализма как ведущего творческого метода существовал и критический реализм»¹. М. Пархоменко, возражая Г. Ломидзе, правда, не сказал о том, что в советской литературе есть примеры весьма радикального характера: в творчестве отдельных писателей критический реализм (у других — революционный романтизм, а у иных — даже модернизм) был господствующим методом не только «на заре советской литературы», но оставался господствующим если не до конца их жизни, то очень долго. М. Пархоменко привел из статьи М. Горького «Беседа с молодыми», написанной в 1934 году, замечание о «консервативной стойкости критического реализма», о том, что «внимание литераторов направлено все еще по старому руслу критического реализма, который естественно и оправданно «специализировался» на «отрицательных явлениях жизни» (XXVII, 219), а также доказывал на примерах раннего творчества К. Федина, Л. Леонова, П. Панча, М. Ауэзова, основоположников якутской литературы А. Софронова, Н. Неустроева, что как для русской, так и для многих других советских литератур «характерно первоначально взаимоотношение и сосуществование творческих методов критического реализма и реализма социалистического»².

Возвратившись к этому вопросу в работе «О соотношении критического и социалистического реализма» (1966)³, Г. Ломидзе не стал, однако, всесторонне анализировать раннее творчество Л. Леонова, К. Федина. Поймав своего оппонента, забывшего оговориться, что, конечно же, критический реализм, о котором идет речь, переживал внутреннюю эволюцию, обогащался новыми тенденциями, Г. Ломидзе предпочел опрокинуть построения М. Пархоменко с помощью чисто логических заключений и ссылок на мнения литературоведов и на позднейшие заявления самих писателей. В частности, он цитиро-

¹ М а м е д Д ж а ф а р, Конкретность — прежде всего.—«Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 63. См. также его статью: «Азербайджанская проза и социалистический реализм».—«Литературный Азербайджан», 1960, № 4.

² М. Пархоменко, Чудо или закономерность?—«Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 28.

³ Вошла в третью главу книги: Г. Л о м и д з е, Интернациональный пафос советской литературы, М., «Советский писатель», 1967, стр. 214—215.

вал письмо К. Федина от 21 мая 1965 года; в нем развивается мысль о том, что нет принципиальной разницы между произведениями Федина 1919—1921 годов и творчеством 1921—1924 годов, в котором исследователи обнаруживают новое художественное качество¹. Это дает и мне право сослаться на авторитетное высказывание, тем более что донес его до нас К. Федин. В воспоминаниях «Горький среди нас» он рассказал, что, ознакомившись с его первыми произведениями, Горький сказал: «Вы берете голый факт, без отношения его к другому факту, или к чему-нибудь большому, важному. У вас все происходит как бы в воздухе... Можно было бы сказать, что на смену умирающему, уходящему приходит новое...» Я не хочу утверждать, что это новое начисто отсутствовало в книге «Пустырь», но оно еще не достигло такой силы, чтобы преобразовать ее художественное качество. Таков смысл замечания Горького.

В несколько иной, более широкой редакции мысль, породившая спор между Г. Ломидзе и М. Пархоменко, была высказана в статье «Богата от самых истоков!» Ю. Андреева («Литературная газета» от 25 декабря 1965 года), положившей начало интересному обсуждению проблем советской литературы 20-х годов на страницах «Литературной газеты»². Но в завершающем

¹ См. там же, стр. 247. У Г. Ломидзе сказывается явное желание представить Федина таким, каким нам хотелось бы его видеть, а не таким, каким он был в годы литературной молодости. Между тем другой исследователь в результате внимательного и всестороннего анализа книги «Пустырь» пришел к выводу: «Оторванность от современности, обращение к старым темам — таков, в основном, характер первого сборника рассказов Федина «Пустырь». В рассказах мы встречаемся с разнородными идейно-художественными влияниями на Федина. Автор то применяет стилизаторский орнаментализм сказа, то у него появляются вычурные образы декадентской прозы, то он находится под влиянием критического реализма. Последнее больше всего сказалось в рассказе «Сад», который написан в реалистическом духе, без формальных ухищрений и стилизации. Рассказ — единственный в сборнике — проникнут «чувством современности» (Мир о с л а в За г р а д к а, О художественном стиле романов Константина Федина, Прага, 1962, стр. 5). Убедительно против концепции Г. Ломидзе возражал А. Метченко в статье: «О социалистическом реализме и критическом реализме». — «Москва», 1967, № 6.

² Автор попытался разработать эту мысль всесторонне в фундаментальном исследовании, но явно гипертрофировал ее, довел до крайностей, вызвавших серьезные возражения. См.: Ю. А. Андреев, Революция и литература, Л., «Наука», 1969.

дискуссию выступлении В. Гурь «Реализм против схем» эта мысль без всякой аргументации была по существу отвергнута: «Нельзя, мне думается, и безоговорочно принимать предложенную Ю. Андреевым формулу об одновременном «сосуществовании» в литературе 20-х годов «демократического искусства», «собственно социалистического искусства» и социалистического реализма»¹.

Если речь идет о предложенной дифференциации, то она может быть оспорена. Но, мне казалось, спор шел о большем — о научном воссоздании *действительных* путей становления литературы нового мира. Отказ от неудачных формулировок не может отменить, подменить, снять другую проблему — «проследить, как развивался и обогащался метод социалистического реализма на каждом этапе большого и сложного пути — от самых истоков!».

Мы стыдливо замалчиваем тот факт, что в первые годы Советской власти некоторые писатели делали попытки (часто небезуспешные) выразить коммунистическое содержание не только в реалистических или романтических формах, но и в формах символизма, экспрессионизма, неоклассицизма...

Для меня «Мистерия-буфф» Маяковского — образец именно такого экспрессионизма, а «Веснянка» и «Россия» Брюсова — такого символизма. Подлинно марксистская критика не видела в этом ничего страшного и не спешила с окончательными выводами. В 1921 году Н. К. Крупская в статье «Главполитпросвет и искусство» писала, что «нужны искания, проверка достижений в области формы, отношения к этим формам массы. Что ближе массам: реализм, импрессионизм, символизм, романтизм и т. д.? Это надо постараться проверить опытом. Конечно, коммунистическое содержание может быть вложено в каждую из этих форм»².

Не буду останавливаться на том факте, что и после Октября у нас существовало своеобразное модернистское течение, представленное творчеством А. Белого,

¹ «Литературная газета», 25/VIII 1966.¹

² «Н. К. Крупская об искусстве и литературе. М.—Л., изд-во «Искусство», 1963, стр. 90.

Е. Замятина, Б. Пильняка, ряда уже забытых прозаиков и поэтов¹.

Скажу несколько слов о тех линиях, которые посвоему, не так, как в творчестве Горького, Серафимовича, Фурманова, Шолохова, но тоже были сопряжены с критическим реализмом прошлого, являлись его ветвями, выраставшими как бы вне атмосферы, которую создал в стране Октябрь. Такие линии представлены в нашей литературе главным образом писателями дооктябрьской формации. Об одной из них дает представление нашумевший роман «Русь» П. Романова.

Где-то между этой линией и главным направлением советской литературы развивалось творчество куда более значительного писателя — В. Вересаева, завершалась литературная деятельность С. Скитальца, А. Бибика...

В одной талантливой статье о В. Вересаеве была сделана попытка доказать, будто в конце творческого пути писатель пришел на позиции социалистического реализма. Рассматривая обширный цикл «Невыдуманных рассказов о прошлом», исследователь утверждал, что писателю удалось здесь создать «первый в творчестве В. Вересаева полнокровный образ борца-пролетария» (солдат Дмитрий Сучков из наброска «Враги»), что «Невыдуманные рассказы», по замыслу автора, «должны были стать мозаикой огромной картины, доказывающей закономерность движения России к революции, историческую справедливость торжества социалистического общества». Далее следует обобщение: «В произведениях В. Вересаева дооктябрьских лет преобладали драматические, а порой трагические ноты. Это было естественно: повествуя об ужасах современной ему действительности, писатель нередко терял историческую перспективу. В «Невыдуманных рассказах о прошлом» он смотрит на те же события с новой позиции, с позиции общества, завоевавшего подлинную свободу народу, а потому преобладающая интонация в этом цикле жизнерадостная... Повестью «На повороте», записками «На японской войне» и незавершенной рукописью о 1905 году В. Вересаев вплотную подошел к М. Горькому, но в то время он не сумел овладеть новым методом, принципами

¹ См. статью: П. П а л и н е в с к и й, Экспериментальная литература. — «Вопросы литературы», 1966, № 8.

изображения героя-пролетария, нередко пасовал при анализе исторической действительности. Потребовались десятилетия исканий, срывов, заблуждений, потребовался без малого тридцатилетний опыт советского общества, прежде чем писатель сумел перешагнуть грань, отделяющую его творчество от творчества художников социалистического реализма¹.

Но ведь, во-первых, сам исследователь признает, что цикл остался незаконченным; во-вторых, цикл должен был стать мозаикой огромной картины, но нас не убедили в том, что он стал ею; в-третьих, не доказано, что, сравнительно с записками «На войне», в «Невыдуманных рассказах» возникает новое *художественное* качество; в-четвертых, замечательные силуэты революционерки Димки, П. Смидовича, И. Скворцова-Степанова, комсомолки из Ленинграда («Мимоходом») являются лишь силуэтами, светлыми, но все-таки силуэтами, или, как сказал бы сам писатель, «пунктирными портретами», и поэтому не могут привести к полной внутренней художественной переакцентировке во всем цикле. Вот почему, думается, было бы вернее говорить о том, что и в этом цикле В. Вересаев верен своему прежнему художественному методу. То же новое, что мы здесь находим, может послужить интересным материалом для доказательства другой мысли — о том, что в новых исторических условиях сам критический реализм не остается прежним, приобретает специфические особенности, скажем осторожно, подвигающие его к социалистическому реализму.

В недавнем прошлом споры о критическом реализме связывались с некоторыми тенденциями, проявлявшимися в развитии и новейшей советской литературы. В разгар дискуссий, вызванных появлением в печати романа «Не хлебом единым» В. Дудинцева, в газете МГУ появилась статья видного профессора. В ней утверждалось, что в советской литературе, наряду с социалистическим реализмом, возрождается критический реализм. Аналогичный взгляд на страницах «*Lettres françaises*» разви-

¹ Ю. Бабушкин, В. Вересаев. — В книге: В. Вересаев, Собр. соч. в 5-ти томах, т. I, М., изд-во «Правда», 1961, стр. 42—43.

вала Анна Виелор, утверждая, что роман Дудинцева примыкает к новому течению в советской литературе, которое «вместо того, чтобы поощрять, вдохновлять хорошее, открывает все черные закоулки, своего рода изнанку общества»¹. Впоследствии и в советской критике нечто подобное (с бесчисленными «амортизирующими» оговорками) высказывалось в связи с отдельными произведениями С. Залыгина, В. Быкова, В. Войновича, В. Семина. Я присоединился тогда к мнению Вл. Гусева: не следует спешить с зачислением таких писателей в критические ретрограды². Но не следовало и онимать эту проблему или отмахиваться от нее. Последнее я видел в проявлявшейся тенденции квалифицировать художественный метод названных писателей в одних случаях как имитацию критического реализма, воспринимаемого с «симпатией подчинения», в других — как некий ползучий, неумытый натурализм. Л. Новиченко в одном из своих выступлений говорил о необходимости «разграничения реализма подлинного, проникнутого высокой исторической сознательностью, — и реализма, так сказать, эмпирического, лишенного возможности понять и отделить главное от второстепенного и — тем более — верно определить жизненную перспективу»³. Мне кажется, в принципе стоило бы вернуться к этому вопросу, чтобы разобраться в особенностях художественного метода не только названных выше современных писателей, но и куда более сложных художников слова, таких, как Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева, М. Булгаков. Думается, что тут все обстоит значительно сложнее, чем кажется с первого взгляда.

Скажем больше: даже в применении к современному этапу развития советской литературы, когда ее единой принципиальной основой признается социалистический реализм, этот вопрос не теряет своей остроты. Вступление в Союз писателей еще не приобщает художников к социалистическому реализму. Повторю еще раз мысль, которую не раз стремился развивать в своих статьях и на которой настаиваю: социалистическим реалистом не

¹ «Les Lettres françaises», 30/V—5/VI 1957.

² Вл. Гусев, Кристаллизация проблем.— «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 34.

³ Л. Новиченко, Смелее развивать теорию социалистического реализма.— «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 41.

рождаются, движение писателя на эти эстетические позиции связано со множеством объективных и субъективных причин, до социалистического реализма нужно и можно доработаться только в результате повседневного и никогда не прекращающегося труда в идейном и художественном аспектах, никогда не прекращающегося потому, что социалистический реализм — непрерывный рост, движение, подъем, иначе не гарантированы «срывы», «уходы» и прямые возвращения вспять. Легче всего объявить все, что создается в искусстве нового мира, в советской литературе, социалистическим реализмом и тем завоевать дешевую популярность. Но ведь это не устранил действительного положения, заставившего одного из вдумчивых исследователей современной советской литературы заявить:

«Что до меня, то я пошел бы дальше. Как ни сблизилсь по сравнению с первыми пооктябрьскими годами понятия «советская литература» и «социалистический реализм», до полного взаимопроникновения, на мой взгляд, и сегодня еще далеко. Попробуем трезво взглянуть на реальную, а не идеальную картину нынешнего литературного процесса. Только ли стилевая пестрота, только ли разнообразие манер обращает на себя внимание? Разве нет произведений, авторы которых явно исходят из иных методологических принципов, нежели принципы, лежащие в основе социалистического реализма? Разумеется, это вопрос весьма непростой, я бы даже сказал — деликатный, требующий всестороннего изучения и вдумчивого подхода, однако сам факт, как мне кажется, трудно оспорить: в том большом и многосложном литературном хозяйстве, которое мы определяем общим понятием «советская литература», наряду с главным методом — социалистическим реализмом — есть и элементы других методов (критического реализма, романтизма, модернизма), а также множество переходных форм»¹.

Несмотря на этот трудно оспоримый факт, я лично не помню, чтобы у нас в печати, рассматривая творчество какого-либо современного молодого писателя, критики и литературоведы показывали всю трудность овладения

¹ Ю. Барабаш, Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики, М., «Художественная литература», 1968, стр. 16—17.

методом социалистического реализма, процесс такого овладения, чтобы со всей прямотой заявляли, что тот или иной писатель еще не овладел этим методом. Зато сколько у нас написано статей, в которых сознательно ни слова не говорится о творческом методе того или иного писателя! И сколько статей, в которых писатели именуются социалистическими реалистами, так сказать, автоматически. Б. Сучков одним из первых поставил эту проблему: «Гораздо серьезнее вопрос о том, какую роль играют в советском искусстве тенденции критического реализма, насколько они благотворны. Если что и может всерьез осложнить ныне развитие литературы, так это неправильное, одностороннее использование в современных условиях приемов и способов изображения жизни, свойственных критическому реализму, перенесение опыта искусства, характерного для другого исторического периода, в современную обстановку. Ряд произведений, появившихся в последние годы и вызвавших большие споры, с моей точки зрения, был выдержан в традициях критического реализма, а не реализма социалистического»¹. Иначе говоря, Б. Сучков констатировал наличие разных методов даже в современной советской литературе.

Вопрос о романтизме и романтике в искусстве социалистического мира, о художественном методе таких писателей, как, например, А. Грин, Э. Багрицкий, ранний В. Сосюра, не менее сложен и актуален. Он будет поставлен в дискуссионном порядке ниже.

Творчество подобных художников, так же как писателей, упоминавшихся выше в связи с проблемой судеб критического реализма и других течений, невозможность привести их творческие принципы к единому знаменателю и побудили тех, кто работал над проектом первого устава Союза советских писателей, внести в формулу социалистического реализма существеннейший эпитет: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики...» и т. д. Слово «основной» означает: «наиболее

¹ Б. Сучков, Главное направление.— «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 11.

важный», «главный», то есть предполагает наличие и чего-то иного, не являющегося основным, но тем не менее такого, что нельзя просто отбросить. Некоторые считают: нельзя было отбросить в 1934 году, когда вырабатывалось первое определение социалистического реализма. Я же полагаю: не только в то время. При этом думаю о позднем М. Булгакове, об А. Ахматовой и многих других писателях, чье творчество, при всей его противоречивости, неотделимо от советской литературы. Вспоминаю и о том, какие огорчения причинили замечательному украинскому писателю Ю. Яновскому ретивые «поборники правды» в искусстве, пытавшиеся преобразить его из правоверного романтика в трезвого реалиста. И, конечно, не забываю о том, что решение этого вопроса имеет самое прямое отношение к состоянию многих социалистических литератур за пределами нашей страны. Но это уже другой аспект общей проблемы.

Означает ли сказанное, будто определение «основной» должно быть навечно прикреплено к социалистическому реализму как методу нового искусства? Советские ученые отвечают на него отрицательно, хорошо сознавая, что здесь мы вступаем в область будущего, область, в которую боязно вступать, не обладая даром прорицателя. В своем мнении они не одиноки. Несмотря на конкретный опыт современных социалистических литератур, свидетельствующий о существовании в них различных художественных методов (по крайней мере, на отдельных исторических этапах развития), крупнейшие писатели и видные теоретики искусства защищают мысль о том, что в конечном счете только метод социалистического реализма может привести искусство на достойные вершины. «Великое немецкое искусство,— утверждал в 1952 году Й. Бехер,— будет искусством социалистического реализма или же его вообще не будет. Социалистический реализм поэтому является не одним из творческих методов среди многих других, не одной из творческих возможностей среди других,— социалистический реализм — это *единственная* возможность, *единственный* творческий метод, который приведет к созданию великого немецкого национального искусства»¹.

¹ Й. Бехер, Подлинно творческий, подлинно человеческий метод.—«Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 172.

Заключенную в этих словах мысль, придавая ей универсальность, с необычайным темпераментом защищали в прошлом, защищают сегодня, как я уже сказал, писатели (А. Фадеев, К. Федин, А. Упит, Л. Стоянов, Р. Зогович), философы и литературоведы (Т. Павлов, Л. Штолл, И. Анисимов, А. Бушмин, С. Петров, Б. Сучков). Очень четко сформулировал ее Р. Зогович в статье с характерным заголовком «За реализм, но — с берегами». Надеюсь, читатель не посетует на меня за обширную выписку из этой примечательной статьи. Р. Зогович пишет:

«Защищая реализм от монополистических претензий модернистов, мой недавно скончавшийся друг Марьян Юркович почувствовал потребность на пленуме Союза писателей Югославии в 1954 году заявить: «В заключение должен сказать, что я лично вовсе не являюсь ортодоксальным сторонником реализма».

И я, продолжая теперь наши споры и беседы, не примирившись с тем, что Юркович не слышит меня и не ответит мне больше, подчеркиваю со своей стороны нечто обратное: я являюсь именно ортодоксальным сторонником реализма.

Юркович дополнил еще свое заявление и тогда же сказал: «Не думаю, что это *единственный* и *вечный* метод, хотя знаю, что еще далеко до того дня, когда он допишет свою последнюю страницу».

Теперь я дополню свою мысль: *единственный* метод? Конечно нет. Однако он один открывает самую сущность действительности, ее взаимные связи. Он единственный в своей высшей форме, в виде метода социалистического реализма, зиждется на ленинской теории отражения и мысли Энгельса о типичном. Он вечен, этот метод, настолько, насколько вечен и философский материализм, являющийся его стержнем. Вечен в непрерывном изменении, в обновлении формы, как этого требует всякий раз новое содержание. Он всегда в движении, хотя и не в прямолинейном, но в движении от низших форм к высшим, ко все большему разнообразию художественных средств, жанров и стилей. То есть он сам по себе являет собой движение, антишаблон.

Возникнув из стремления искусства — еще в самом его зачатке — уловить и показать смысл тех или иных сторон действительности, реализм развивался, обнов-

ляясь с точки зрения формы, как в борьбе, так и во взаимодействии с другими литературными направлениями. Таким же образом развивается и обновляется современный реализм — в борьбе и некотором взаимодействии с другими художественными направлениями. Современный реализм, например, не только отрицает нынешние модернистские направления. Он еще и перенимает иногда, перерабатывает, подчиняет себе, ставит на соответствующее место кое-что из опыта этих направлений. А кое-что и переносит без разбора, поддаваясь некоторым преувеличениям и модам (напомним лишь о преувеличенной роли снов и «видений» в произведениях некоторых современных западных и югославских реалистических писателей!). Речь здесь идет, конечно, об известном взаимодействии реализма и тех модернистских направлений, которые в своих устремлениях все еще остаются демократическими и гуманистическими, а в своем формальном экспериментировании не доходят до абсурда. Однако все это еще не означает интегрирования реализма и модернизма. И я, разумеется, не собираюсь аплодировать «реализму без берегов».

Не собираюсь, хотя — грешен человек — чувствую слабость к необычным сочетаниям слов и поэтическим образам — «реализм без берегов»! Не собираюсь не только потому, что остаюсь сторонником литературных форм, которые кроме новизны и необычности должны еще быть до конца логичными. А реки, течения без берегов, если можно предположить существование таковых, угрожают опустошающими разливами, превращаются в болото, в трясину. Идея «реализма без берегов» могла бы с марксистской точки зрения хоть на первый взгляд иметь смысл только в том случае, если предположить, что речь идет о процессе художественного познания и воспроизведения действительности, являющемся бесконечным во времени и в развитии, как и сама действительность. Подобное содержание придал этой идее в своих дополнительных пояснениях и сам ее автор. И все-таки она — и такая — не может существовать: не может срастись с пересаженной кожей — ткани разнородные! Положение бы не поправилось и в том случае, если бы вместо «реализма без берегов» сказать «реализм без границ». Потому что это разные вещи: сам *материальный* мир без границ или ход его *развития без границ*

(между прочим, термин «без берегов» не подходит и к понятию «развитие»). А реализм при всем богатстве форм и оттенков художественной мысли имеет — и еще как имеет! — свои берега и свои границы. Для того чтобы определить эти берега для социалистического реализма, как и для социалистической культуры вообще, надо обратиться к мысли Ленина. В каждой современной буржуазной нации — две нации, в каждой национальной культуре — две культуры, разве не так? И эта ленинская характеристика методологически крайне важна. Ее следует тем больше подчеркивать, чем больше некоторые люди, числящие себя марксистами, обходят стороной эти руководящие принципы марксизма, стесняются обращаться к ним, требуют, чтобы социалистический реализм принял достижения кубизма, абстракционизма, защищают модернистские направления как «национальную традицию», как нечто «здоровое и большое» в этой национальной традиции.

Но и велика же действительно смелость людей, которые вдруг начинают защищать точки зрения, до сих пор ими отвергавшиеся, и которые без такого рода смелости не могли бы даже и защищаться!»¹

Так решается вопрос о социалистическом реализме, когда речь заходит о его будущем, мастерами искусства нового мира и его теоретиками. Социалистический реализм в дальнейшем художественном развитии человечества, по убеждению Л. Фадеева, И. Бехера, Л. Стоянова, А. Упита, Т. Павлова и многих, многих других явится не одним, а единым, вечно обновляющимся методом искусства. В процессе почти непрерывных дискуссий и уточнений эта мысль завоевывает все новые умы. Вместе с тем бесспорно и реальное положение: пока что в одних литературах он стал основным, а в советской литературе единым художественным методом, в других еще борется за господствующее положение. Есть немало писателей (и не только в литературах капиталистических стран), которые стремятся социалистическое содержание воплотить методами романтизма, символизма, экспрессионизма и даже абстракционизма.

Все это приводит к тому, что некоторые теоретики, наряду с понятием социалистического реализма, поль-

¹ «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 211.

зуются и более широкой категорией социалистического искусства, другие считают уместным употреблять понятие социалистического реализма в его прямом значении основного художественного метода и расширительно — в значении эстетической платформы социалистического общества, на которой расцветает безгранично разнообразное искусство Горького и Маяковского, Шолохова и Леонова, С.-К. Неймана и Пабло Неруды, Шостаковича и Сикейроса, Брехта, Аттилы Йожефа и Назыма Хикмета... Я не считаю исчерпывающим определение этой платформы в «Замечаниях к дискуссии о социалистическом реализме» Бела Кёпеци. «Мне кажется,— писал он,— правильным является определение, согласно которому к категории социалистического реализма относятся все произведения, которые родились под влиянием руководимого коммунистами революционного движения и содействовали его развитию»¹. Чтобы быть точным, это определение нуждается, по крайней мере, в обогащении важнейшими эстетическими категориями, выработанными, как говорит сам же Кёпеци, исторически, в процессе внутреннего развития литературы и искусства. При всем том остается бесспорной историческая обусловленность употребления понятия социалистического реализма для определения не только основного художественного метода, но и эстетических принципов социалистического мира в целом, поскольку, как показывает творческое развитие Маяковского, Бехера и многих других, внутренняя эволюция иных течений и методов на социалистической основе увенчивается превращением их, как выразился Горький, в псевдонимы социалистического реализма.

Новые литературы, ныне вливающиеся в социалистическую культуру, несут с собой сложнейшие явления, изобилуют необычайными переходными и параллельными феноменами, над художниками и их творчеством тяготеет груз самых причудливых влияний, их облик определяется порой совершенно своеобразной социальной действительностью, иными литературными традициями.

Некоторым теоретикам и критикам, занимающимся изучением этих литератур, понятия, эстетические кате-

¹ «Иностранная литература», 1966, № 7, стр. 219.

гории, синтетические теории, выработанные нашей мыслью главным образом на основе опыта советских литератур, кажутся «узкими», «консервативными», «конвенционными». Отсюда стремление одних — «расширить», других — отбросить их.

Возникает, однако, вопрос: не лишаются ли в работах этих критиков принципы социалистической эстетики, выработанные нашей мыслью, их подлинного значения, не приписывается ли социалистическому реализму нечто, в чем он совершенно неповинен? В самом деле, сложность переходных форм продиктовала первым теоретикам социалистического реализма дифференцированный подход к многообразным явлениям художественного творчества в нашу эпоху. Они учитывали также, что в процессе сближения литератур на единой социалистической основе возможны трансформации, которые трудно предусмотреть. Вместе с тем они не сомневались в главном — в социалистическом характере будущего искусства, жизнеутверждающем пафосе его, в том, что основным, ведущим, доминирующим в нем будет метод социалистического реализма. Вот почему они различали социалистический реализм как направление и социалистический реализм как художественный метод. Различали, но не противопоставляли их друг другу.

Многие советские эстетики не придавали этому факту никакого значения. Считалось, например, чистой случайностью, что в докладе на Первом съезде писателей Горький, говоря о социалистическом реализме, утверждающем бытие как деяние, как творчество, не употребил слово «метод». Анализируя статью «О социалистическом реализме», исследователь считал возможным утверждать: «...основное внимание в этой статье Горький уделяет не общим определениям и научно-теоретическим рассуждениям... а конкретным вопросам творческой практики, поискам путей и средств овладения этим методом в процессе творческой работы»¹. Исследователя не смущал тот факт, что в рассматриваемой статье Горький не пользуется термином «метод», зато прямо говорит: «новое направление — социалистический реализм» (XXVII, 12). В часто цитируемых письмах Горь-

¹ В. Ф. Воробьев, А. М. Горький о социалистическом реализме, Изд-во Львовского университета, 1959, стр. 131—132.

кого А. Афиногенову, И. Груздеву, Е. Добину понятие «метод» тоже отсутствует. В статье «О кочке и точке» социалистический реализм сопряжен с романтизмом и определен как «реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте» (XXVII, 44).

В широко известном письме Горького А. Щербакову от 19 февраля 1935 года, содержащем еще более глубокое и точное определение социалистического реализма, говорится одновременно «о социалистическом реализме как методе и технике литературного творчества» и «как об эстетике и этике советского искусства». Именно в этом письме Горький настаивает на необходимости установить наконец «рабочую истину» социалистического реализма, «настолько широкую, чтоб она могла охватить и осветить смысл всех процессов в нашей стране». И добавляет: «Само собою разумеется, что в пределах этой «рабочей истины» неизбежны и допустимы разногласия, — отсюда следует необходимость особенно точно, твердо установить пределы неизбежного и допустимого» (XXX, 381).

Вдумываясь в те формулы «рабочей истины», которые давал сам Горький, мы убеждаемся, что они оставляют писателям действительную свободу в выборе форм, приемов изображения жизни.

Останавливаясь на всем этом так обстоятельно потому, что, как уже говорилось выше, отдельные советские исследователи, внося «ясность» в высказывания Горького, попытались «снять» — как якобы «снятые» впоследствии самим писателем — «колебательные», «противоречивые», а на самом деле очень важные эстетические положения и навязать ему узкосхоластическое понимание социалистического реализма¹, а также потому, что сегодня даже многие наши единомышленники по миропониманию, обращаясь к проблемам, связанным с социалистическим реализмом, нередко подменяют «направление» «методом», или, отступая от принципа историзма, спешат отождествить их; «метод» уравнивают с «приемами», «реализм» сводят к «правдивости».

«Социалистический реализм, — справедливо замечает

¹ См.: Б. Бялик, М. Горький — литературный критик. М., Гослитиздат, 1963, стр. 80—81.

М. Храпченко, — чаще всего рассматривается лишь как творческий метод новой литературы, реже он характеризуется как литературное направление. В действительности же он является и тем и другим. Следует признать совершенно неверным умаление роли социалистического реализма как творческого метода. Высказывания некоторых критиков о необходимости отказаться от самого понятия «творческий метод» свидетельствуют больше о теоретической сумятице, чем о движении эстетической мысли вперед. В то же самое время ни в коей мере нельзя забывать и о том, что социалистический реализм — литературное направление, которое раскрывает свое понимание мира и создало уже огромные идейные и эстетические ценности. И если направление не существует без метода, то и творческий метод не существует вне художественной практики»¹.

Социалистический реализм предполагает непрерывные художественные поиски во всех аспектах, он призван раздвинуть свои возможности по сравнению с предшествующими течениями. Значит: «раскрытие всех окон настезь», «снятие границ», стирание граней между нашим искусством и нереалистическими течениями века? Ничего подобного. Речь идет о неисчерпаемости творческих возможностей искусства строителей нового мира. Вспомним лаконичное замечание А. Фадеева по аналогичному поводу: «Сказать, что поле поисков и изыска-ний не закрыто в этой области, не значит утверждать, что «все эстетики хороши»². Неисчерпаемы богатства беспрерывно меняющегося мира. И поэтому бесконечны возможности его художественного воссоздания. Границы же, если о них непременно нужно сказать, определяются не только и даже не столько «мерой условности» или элементами «пересоздания». Они определяются высотой точки зрения художника на действительность (социалистическая позиция); его революционным гуманизмом (для нас совпадающим в его конечном развитии с идеями социализма и коммунизма); глубиной проникновения под покровы жизни, в недра человеческого сознания, человеческой психологии, во все

¹ М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, М., «Советский писатель», 1970, стр. 198.

² А. Фадеев, За тридцать лет. М., «Советский писатель», 1957, стр. 893.

многообразие общественных и личных связей человека как конкретной исторической личности, связанной со своим классом; широтой охвата действительности, достоверностью относительно ее, историческим оптимизмом, соединенными с подлинной образностью. Они определяются всем тем, что позволяет искусству, как сказал Э. Межелайтис, вместить «больше природы, жизни и Человека»¹.

Разрушение или выпрямление человека — разве это не четкая граница? Истинно гуманное отношение к человеку, открытие действительно нового в жизни, стремление поддержать это новое, ответить на вопросы, выдвигаемые перед человеком историческим развитием, — разве не этим обусловлены характерные для литератур социалистического мира усиленные поиски в области формы, обновление, трансформация, усовершенствование многих традиционных жанров, художественных приемов, повествовательных манер, создание новых?

Поставим рядом три романа К. Федина — «Города и годы», «Похищение Европы», «Первые радости», — и тотчас обнаружится, что все его творчество — непрерывные искания. Необычна форма, в особенности композиция первого романа, в котором, по собственному заявлению писателя, он попробовал «сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романтического сюжета»². Смелой была попытка Федина создать первый советский «политический» роман, воплотив ярких художественных образах «Похищения Европы» важнейшие политические тенденции нашей эпохи. «Это — не новый роман, а новая профессия»³, — сказал в связи с этим автор. В «Первых радостях» Федин делает новый шаг в развитии русского романа в его, так сказать, чисто классической форме.

Напротив, французские, английские, японские писатели социалистического направления охотно экспериментируют в поисках специфической манеры изображения современной действительности, прибегая к модным ныне

¹ Э. Межелайтис, Автобиографические фрагменты. — «Вопросы литературы», 1964, № 1, стр. 86.

² К. Федин, Горький среди нас, М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 216.

³ К. Федин, Моя работа над романом «Похищение Европы». — «Правда», 19/XI 1934.

сменам временных аспектов, ретроспекциям и т. п. Мы следим за этим с величайшим интересом, в то же время энергично доказывая, что все это не исключает необходимости эстетического адсорбирования. Так же как В. Иванов, я считаю, что символические, «модельные» формы и вообще условность не противопоказаны социалистическому реализму. «Но какая условность? Не противоречащая объективной логике жизни. Условность же, характерная для модернистских течений, выражающая субъективистский произвол, нами решительно отмечается»¹. Поэтому когда отдельные ученые и критики начинают утверждать, что социалистический реализм приемлет все, они — вольно или невольно — солидаризируются с пресловутым заявлением Дёрдя Лукача: «...даже самая прихотливая игра поэтической фантазии в изображении явлений полностью совместима с марксистским пониманием реализма»².

Речь должна идти совсем о другом — о том, что углубляющееся и утончающееся содержание изображаемой писателями действительности сегодня требует еще более гибких форм для своего выражения. И если вот эта великая цель писателем не теряется из вида, если самые смелые эксперименты в области средств художественной изобразительности диктуются стремлением прорваться в сокровенные глубины современной жизни, в самый сложный внутренний мир нашего современника, а не стремлением зашифровать всё и вся, как у модернистов, не банальным оригинальничаньем, не игрой в пустое формотворчество, — они вполне оправданны. В таком случае следует не только смело говорить о поисках, которые ведутся во всех направлениях, но и всемерно поддерживать их.

¹ В. Иванов, Идейно-эстетические принципы советской литературы, М., «Художественная литература», 1971, стр. 301.

² Цит. по статье: Я. Эльсберг, В борьбе за художественное богатство реализма. — Сб. «В борьбе за социалистический реализм», М., «Советский писатель», 1959, стр. 229.

ГЛАВА 4

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

В основе социалистического искусства, на современном этапе его развития, лежит определенный взгляд на мир, на жизнь, на человека и его назначение. Философский аспект этой определенности — полное освобождение наших представлений о мире и человеке от всякой мифологии, восприятие действительности в ее непрерывном революционном становлении, активное отношение художника, искусства, его положительного героя к миру как материалу для переустройства всей жизни на основах «свободы, красоты и — уваженья к людям!». Эстетические эквиваленты этой определенности: максимально широкое и глубокое выражение жизненной правды в художественных образах, историзм восприятия и изображения действительности, ясность авторской позиции, гармоническое соединение в искусстве элементов отражения, воссоздания и пересоздания.

Писатель нового мира видит развивающуюся действительность в реальной перспективе, он страстно заинтересован именно в таком, а не в ином ее движении, ибо, защищая интересы самого революционного класса, тем самым отстаивает подлинные интересы человечества. В силу этого он не просто делает ясный выбор между добром и злом, но художественно воссоздает жизнь так, чтобы произведение оказывало определенное воздействие на читателя. Это и придает нашему искусству целеустремленность, «гарантированное будущее». Вот почему мы называем принцип коммунистической партийности душой социалистического реализма. Принцип партийности не является чем-то навязываемым литературе

В основу главы положен доклад, представленный VI Международному конгрессу славистов (Прага, 1968).

искусственно. Он — неотъемлемая часть искусства слова, когда оно проникается сознанием исторической перспективы, сознательным стремлением «переделать жизнь» (как сказал еще Рембо), когда оно становится абсолютно значимым. Вспомним блестящее утверждение Рене Кревеля: «...слово человека имеет значение, только если он определяет свое положение по отношению к тому и тем, о чем и о ком он говорит»¹. Эпитет «социалистический» отвечает на вопрос об отношении к тем и тому, о ком и о чем говорит наш писатель. Иными словами, в этом и проявляется конкретно принцип партийности. Без этого невозможно выразить правду эпохи. «Нет просто слова,— утверждает большой современный поэт Расул Гамзатов.— Оно либо проклятье, либо поздравление, либо красота, либо боль, либо грязь, либо цветок, либо ложь, либо правда, либо свет, либо тьма.

Слышал я в краю своем суровом:
Словом создан мир для грешных нас.
Как оно звучало, это слово?
Как молитва? Клятва? Как приказ?
Мы встаем за этот мир на битву,
Мир изранен, мир истерзан зло,
Дайте слово: клятву, иль молитву,
Иль проклятье. Лишь бы мир спасло!»²

В отличие от буржуазной партийности, коммунистическая партийность освобождает искусство от ограничений, спасает его от натурализма, схематизма, стерилизующего символизма. «В том-то и дело,— говорил А. Луначарский в 1931 году,— что нам нечего прятать и незачем прятать. Мы являемся действительно передовыми борцами за счастье и разум человеческой жизни. Вот почему мы можем с гордостью говорить: да, искусство партийно, и у вас оно было таким, какими бы оно масками ни прикрывалось. Но поскольку эта партийность входила в ваше искусство, постольку она калечила, портила, губила. Наша же партийность, входя в искусство, подымает его до высокого участия в переделке мира

¹ Рене Кревель, Индивид и общество.— Сб. «Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж. Июнь 1935. Доклады и выступления», М., Гослитиздат, 1936, стр. 194.

² Р. Гамзатов, Мой Дагестан.— «Новый мир», 1967, № 9, стр. 43.

и человечества — то, о чем только может мечтать и должен мечтать каждый сознательный художник»¹.

Горький выразил те же мысли в афоризмах, вопросах и призывах, ставших крылатыми: «Равнодушие не должно иметь места»; «С кем вы, мастера культуры?»; «Чем шире социальный опыт литератора, тем выше его точка зрения, тем более широк его интеллектуальный кругозор, тем виднее ему, что с чем соприкасается на земле и каковы взаимодействия этих сближений, соприкосновений» (XXVII, 49); «Беспристрастие — это бесстрастие. Мы — люди страстные...» (XXVI, 280). Великий художник XX столетия прямо указывал на точку зрения, с которой смотрел на мир Ленин, как на образец для всех писателей нового мира, считал ее основой нового направления в искусстве. Развивая свои мысли, Горький не раз указывал на определенную классовую основу, породившую социалистический реализм и обусловившую коренной характер таких его принципов, как высокая коммунистическая идейность и партийность. Поэтому нельзя принять принципиальное методологическое положение, сформулированное Б. Сучковым на страницах «Нового мира». Ученый утверждал, что социалистический реализм «развивается на бесклассовой основе» и что «бесклассовая основа нашего искусства есть основа его социалистической идейности»². Мне кажется, что в данном случае проявилось стремление, по крайней мере, обогнать реальный ход художественного развития человечества, выдать желаемое за действительное.

У колыбели нового искусства стоит Горький. Но не он один. Рядом с ним или вслед за ним, так сказать, под его духовным водительством в России к новому искусству еще до Октября устремлялись А. Серафимович и Д. Бедный, А. Акопян, Я. Райнис, Ю. Янонис, А. Упит... Более того. Социалистический реализм выстрадан всем ходом художественного развития человечества.

¹ Сб. «О политике партии в области литературы и искусства. Ученые записки АОН при ЦК КПСС», вып. 39, М., 1958, стр. 331.

² Б. Сучков, Некоторые актуальные проблемы. — «Новый мир», 1970, № 10, стр. 223.

Как убедительно показали наши ученые, теория социалистического реализма тоже возникала не только в результате эстетических поисков и художественной практики Горького, Серафимовича, А. Толстого, А. Фадеева, большинства советских писателей. Она предвещается исканиями крупнейших художников конца XIX — начала XX века: В. Короленко и И. Франко, К. Коцюбинского и Л. Украинки, Золя и Франса, Ш.-Л. Филиппа и Р. Трессела, Шоу и О'Кейси, Д. Лондона и Т. Драйзера, Р. Роллана и А. Барбюса, С. Жеромского, М. Садовяну, М. Пуймановой... «...У входа в ваш новый мир,— говорил М. Андерсен-Нексе на Первом съезде советских писателей,— стоят два героя, в которых воплощена наша эпоха, два героя, которые не очень малы и которых все-таки не заметили. Во-первых — бравый солдат Швейк, эта гениальная огромная фигура революционного народного духа; во-вторых — классово-сознательный пролетарий — Пелле-завоеватель. Они оба поддерживают портал, ведущий в новый мир»¹. Социалистический реализм — эстетический эквивалент крупнейших художественных завоеваний человечества, которых после появления горьковской «Матери» становится все больше. Не забудем среди них назвать знаменитый «Огонь» Барбюса, «Десять дней, которые потрясли мир» Д. Риды, «Коммунистов» Арагона...

Плацдарм, занятый в мировой литературе Горьким в конце XIX — начале XX века, со временем расширялся, оказывая возрастающее влияние на развитие всей литературы, на перемещение ее сил. Кстати сказать, писатели, следовавшие за Горьким, хорошо сознавали характер его эстетических исканий. Так, А. Упит в 1912 году писал: «...в произведениях Горького начинают проявляться яркие черты, характеризующие новую литературу и, быть может, даже новую эпоху в развитии культуры»².

Мы считаем Горького основоположником социалистического реализма потому, что он внес в новое искусство наибольший вклад и как художник и как мыслитель, что

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», М., ГИХЛ, 1934, стр. 320.

² Цит. по книге: Э. Соколов, Основные проблемы истории латышской литературы, Рига — Москва, 1964, стр. 89.

в его творчестве черты, отличающие новую литературу, проявились ярче и раньше, чем в творчестве какого-либо другого писателя. Это обусловлено не только субъективными, но, прежде всего, объективными условиями. Важнейшее из них на языке политической литературы называется практическим соединением пролетарского освободительного движения с революционной социалистической мыслью в России, на языке эстетики — новой реальностью. На мой взгляд, правильность этого принципа не подлежит сомнению. И трудно понять, что побудило А. Иезуитова утверждать: «Разумеется, неправильно было бы полагать, что социалистический реализм возник лишь на основе фактов самой социалистической действительности. Известно, что он впервые появился еще до возникновения социалистической действительности. Но принципиальная роль новой социалистической действительности, реальности победившего социализма в нашей стране для развития социалистического реализма и в русской, и в западной литературе — поистине огромна»¹.

Странно: как новый реализм может возникнуть до появления новых фактов действительности? И кому известно о том, что социалистический реализм появился впервые еще до возникновения социалистической действительности? Мне, например, это неизвестно. Изучая раннее творчество М. Горького, А. Акопяна, Я. Райниса, нельзя не ощутить существования сложной, порой едва уловимой, но несомненной связи между элементами нового художественного качества в их творчестве и новыми настроениями в обществе, новыми «фактами самой действительности», такими, например, как пролетарское освободительное движение и вызываемые им изменения во всех сферах российской действительности. Или все это не считается новой реальностью? Разве рабочие социалистические кружки, разве ленинская гвардия профессиональных пролетарских революционеров, разве политические демонстрации рабочих — это не «новая, социалистическая действительность», в совокупности с революционной социалистической мыслью составившая основу, на которой возник социалистический реализм?

¹ А. Иезуитов, Об историческом изучении социалистического реализма. — «Русская литература», 1965, № 2, стр. 228.

Только это и позволило писателям найти ту высоту точки зрения на действительность, с которой они по-новому воспринимают мир, общество, человека. Вспомним горьковское признание: «Когда впервые я писал Человек с большой буквы, я еще не знал, что это за великий человек. Образ его не был мне ясен. В 1903 году я постиг, что Человек с большой буквы воплощается в большевиках во главе с Лениным, а в 1907 году я увидел воочию на Лондонском съезде...»¹

С новой концепцией человека в искусство входит целый мир новых конфликтов, тем, сюжетов, образов, меняются взаимоотношения характеров и обстоятельств, меняется общая тональность искусства, в нем на первый план выдвигается жизнеутверждающее начало.

Исключительное значение в произведениях социалистического искусства приобретает то, что можно назвать атмосферой пробуждения, зарождения, развития нового: нового отношения к окружающим, нового понимания роли человека во всем происходящем. Это выражается и в образах, и в том, что А. Макаренко метко назвал «междубразными» категориями. Наиболее частая форма их проявления — так называемые «коллективные образы». Но существует множество и других форм. Напомню превосходное описание Горьким в повести «Мать» исполнения революционерами «Рабочей Марсельезы», переносящее читателя в мир красоты, духовной свежести. Другой пример — монолог Андрея Находки о будущем, когда люди не будут знать, что такое убийство, страдания, нищета, слезы. Еще пример — совершенно новые основы (политические, этические, эстетические), на которых строятся отношения между Андреем Находкой и Павлом Власовым, между Павлом и Ниловной, Павлом и Сашенькой, Ниловной и Николаем Ивановичем. Все это, мне кажется, и имел в виду А. Макаренко, когда писал Ф. Левину: «Гораздо важнее, чем раньше, стали категории связи, единства, солидарности, сочувствия, координирования, понимания зависимости внутренней и многие другие, которые в отличие от образа можно назвать «междубразными» категориями. Коллектив это не простая сумма личностей, в нашем коллективе

¹ Сб. «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы», М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 271.

всегда что-то рождается новое, живое, только коллективу присущее, органичное, то, что всегда будет и принципиально социалистическим»¹.

Но и все «старое» — образы, характеры, типизация, конфликты, коллизии — в искусстве социалистического реализма выступает, проявляется по-новому.

Уже в ранних произведениях Горького встречаются герои, до того времени нехарактерные для русской литературы, намечается новое решение старых конфликтов. Герои повести «Трое», написанной в 1900 году, своей жизнью доказывают, что для честного, трудящегося человека, если он хочет действительного счастья, в жизни есть только один путь. Трагедия Ильи Лунова символизирует судьбу человека, который пытается осуществить мечту о собственном «чистеньком» предприятии, стать «хозяйчиком», а жизнь Павла Грачева — судьбу человека, сознающего призрачность подобной мечты и идущего в ряды активных пролетариев. Печальный конец Якова Филимонова показывает, что невозможно встать «над жизнью», уйти от «земной юдоли», найти какой-то иной путь к счастью. Ведущая тема всей литературы XIX века — драма личности, сознающей унижительность своего положения в эксплуататорском обществе, — разрабатывается в повести на новом материале. Намечается новое решение традиционного конфликта. Если Илья, подобно многим героям предшествующей литературы, почувствовав себя лишним человеком в обществе, ощутив призрачность «хозяйского» счастья, не находит *места* в жизни и гибнет, если Яков, тоже подобно многим героям предшествующей литературы, не найдя *ни места* в жизни, *ни смысла* ее, превращается в пьяницу, юродивого, то Павел, сблизившись с социалистически мыслящей интеллигенцией, находит дорогу к свету, идет к разгадке *смысла жизни*.

Повесть «Трое» интересна тем, что в ней мы видим как бы зародыши основных ингредиентов нового искусства. Так, доминирующим началом в создаваемых Горьким характерах является прежде всего идейное содержание личности, а затем уж ее общественное положение, прогрессивная деятельность человека, его личная жизнь.

¹ А. С. Макаренко, Соч., т. 3, М., Изд-во АПН, 1950, стр. 460.

Павла Грачева не работа ест, а забота. «Нет в жизни справедливости» — вот что угнетает Илью Лунева.

Определяя особенности горьковской характерологии, советский ученый отмечал: «Горьким записаны слова Ленина: «Люди, независимые от истории,—фантазия. Если допустить, что когда-то такие люди были, то сейчас их — нет, не может быть. Они никому не нужны. Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась» (XVII, 30). «Все, до последнего человека». Об этом и говорит горьковская характерология»¹. Великий писатель не только умел улавливать самые сложные, самые тонкие, самые опосредствованные формы «объяснений» человека с историей, ощущений их взаимозависимости (перечитайте «Тоску», «Озорника», «Н. А. Бугрова», «А. А. Блока»), но и строил характеры своих героев на прямом «ощущении», «осознании», «обнаружении» именно этой взаимозависимости.

Принципиальную новизну искусства Горького и приемы, к нему писателей раньше других уловили и определили — каждый по-своему — А. Блок, Л. Андреев. «Реалисты,—записывал в 1907 году А. Блок,—исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего...»² Мнение Л. Андреева приводилось в предыдущей главе. Напомню только, что оно относится к периоду, когда Горький энергично прокладывал путь новому реализму («Враги», «Мать», «Лето», «Жизнь ненужного человека»), а Л. Андреев, тоже стремясь проложить новые пути, шел, как ему казалось, к «неореализму», а в действительности уходил все дальше от реализма. В связи с этим уместно привести слова Горького, как бы углубляющие то, что Андреев назвал «новым подъемом на новую огромную, небывалую высоту». Горький сказал: «Меня всегда раздражал пессимизм Андреева, его — то, что он считал моим оптимизмом, и что сам я называю историзмом»³.

¹ С. Г. Бочаров, Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького.— В сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», М., Гослитиздат, 1960, стр. 156.

² А. Блок, Записные книжки (1901—1920), М., «Художественная литература», 1965, стр. 94.

³ «Литературное наследство», т. 72, стр. 404.

Уточнение, внесенное Горьким, имеет огромное принципиальное значение и никогда не потеряет своей актуальности. Противники социалистического реализма упорно твердят о том, будто социалистический реализм ориентируется на «выборочное» изображение «светлых фактов» действительности во имя благополучных развязок, «декретированного оптимизма». Они сознательно допускают фальсификацию, умалчивая, что на самом деле речь идет совершенно о другом, о том, что художники нового мира непоколебимы в своей вере в человека, в его конечное торжество, и это позволяет им изображать мир глубже, шире, бесстрашно распуская самые сложные узлы жизни. Писатели нового мира не боятся заглядывать в самые темные углы жизни (как заглянул в них Горький), ибо в поле их зрения не только эти углы, но и широкий горизонт с вырисовывающимися контурами будущего. Социалистическое искусство должно сосредоточивать все внимание только на хорошем? Нет, почему же? Вот что писал Горький еще в 1910 году А. Чапыгину: «...мы должны обращать внимание на хорошее в жизни, на то — чему расти и жить, дурное, злое — мы не пропустим мимо глаз, мы его отметим, но не поддадимся ему!»¹ А чтобы конкретно раскрылся заключенный в словах этих смысл, перечитаем написанные Горьким в это же время или немного позже «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси», «Детство». Писатель «не пропустил мимо глаз» дурное, злое, но не поддался ему.

Ничто так не обезоруживает даже самых умных наших противников, как согласие, не поступаясь ни одним принципом, вести прямой, откровенный, раздумчивый диалог по существу коренных проблем теории социалистического реализма, а не по поводу только связанных с ним дефиниций. Наши оппоненты из буржуазного литературоведения и критики чаще всего отыскивают уязвимые места в отдельных научных определениях. И нельзя сказать, что при этом они порой не достигают желаемого: ведь каждое определение лишь приблизительно, лишь в самом главном передает нечто закономерное. Поль-

¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 635.

зуюсь этим, они указывают на отдельные исключения и... отвергают закономерности.

Еще чаще они стремятся попросту оглушить демагогическими, а то и невежественными заявлениями. Так, публичный спор со мной в Американском университете один докторант начал с повторения пресловутой фразы Р. Мэтьюсона: «Эра социалистического реализма окончилась в 1953 году»¹. Но он не смог ничего возразить против утверждения, что советская литература обладает определенным художественным качеством, что существует прочное художественное единство между «Тихим Доном», «Поднятой целиной» и «Судьбой человека», что новое художественное качество нашей литературы, ее общий настрой, принципы построения характеров, развития конфликтов, сюжетное своеобразие неразрывно связаны с новым видением мира, с новой концепцией человека.

Наши оппоненты из буржуазного литературоведения и критики твердят, что социалистический реализм диктует представление о действительности не такой, какая она есть, а такой, какой она должна быть, но они опускают руки, когда их просишь более или менее детально охарактеризовать реальные процессы, художественно воссозданные в «Матери», «Тихом Доне», «Хождении по мукам», «Разгроме», «Русском лесе». Мне довелось перелистать диссертации о Шолохове, Л. Леонове, Бабеле, Замiatине, написанные в США,—представление авторов этих работ о русской действительности поистине фантастическое. Не потому ли в США очень часто сталкиваешься с тенденцией во время научного спора уйти от разговора о романах, повестях, поэмах, созданных настоящими художниками, а не ремесленниками?

В истории мировой литературы найдется не так много страниц, где «неприглядный ужас жизни» изображен столь колоритно, как на первых страницах повести «Мать». Незабываема страшная фигура слесаря Михаила Власова, как бы персонифицирующая трагизм положе-

¹ См.: *Litterature and Revolution in Soviet Russia. 1917—1962. A Symposium*, ed. by Max Hayward and Leopold Labedz, London—New York—Toronto, 1963, p. 235.

ния рабочего класса, задавленного «обстоятельствами», разрозненного, разъединенного, каждый представитель которого пытается жить сам по себе. Михаил Власов гибнет бесславно. Но судьбы его жены, сына складываются по-другому. И поэтому принципы построения характеров, принципы типизации, к которым прибегает в данном случае автор, уже иные.

При изображении прошлого Пелагеи Ниловны предметом горьковской типизации оказывается широко распространенное, обыденное, часто повторяющееся в жизни. Так жило бесчисленное множество людей на земле, говорит писатель. Но из тысячи обыденных фактов он берет не все, что попадает под руку, а только закономерное, общезначимое. Это позволяет ему, когда он переходит к изображению настоящего и будущего Пелагеи Ниловны, смело типизировать и такие факты, которые хотя и не являются пока массовыми, но заключают в себе тенденции к этому, содержат зародыши существенных качеств и черт характера нового человека и со временем могут стать «вездесущими». Элементы отражения, воссоздания действительности, таким образом, гармонически соединяются с элементами пересоздания ее. Гармонически, ибо у писателя при этом оказывается достаточно такта, чтобы не извратить общий облик действительности, не нарушать жизненной достоверности. Отсюда — эволюция читательского отношения. В. Воровский в дооктябрьские годы считал, что матери, подобные Ниловне, «не характерны для данной среды и данного времени», они существуют как явления индивидуальные, а не как типичные. Но в ходе исторического развития пролетариата образ Ниловны приобретает все более глубокий смысл, в нем узнают себя миллионы честных тружеников во всем мире, он становится воплощением ведущих тенденций целого столетия¹, «символом вечности искусства (*un simbolo consegnato all'eternità dell'arte*)»².

¹ Ср. наблюдения исследователей творчества Маяковского: французский ученый К. Фриу в работе «Метафора у Маяковского» утверждает: «...для Маяковского по существу является современным то, что несет в себе зародыш будущего» (сб. «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 574); к аналогичному заключению приходит и советский ученый, анализируя поэму «Хорошо!» (А. Метченко, Маяковский. Очерк творчества, М., «Художественная литература», 1964, стр. 400).

² «Il Calendario del Popolo», Ottobre, 1957, N, p. 2718.

Известен интерес Горького к изображению «пестрых душ». Однако, в отличие от психологизма Джойса, Пруста, горьковский психологизм просвечивается и в данном случае «исторической сознательностью», то есть, разбираясь в хаосе, путанице, душевных борениях, писатель не теряет чувства перспективы и поэтому незаметно для читателя выделяет либо то, что ведет человека вперед, что делает его лучше, богаче, человечнее, либо то, что «расчеловечивает» личность. Писатель не скрывает, что ему больше нравится отыскивать в пестроте человеческих душ то, из чего может вырасти новый человек. Иногда это доброе, человеческое дается как бы в очищенном виде. Так рядом с сурово реалистическими произведениями в его творчестве появляются произведения возвышенно романтические. Значит ли это, что меняется авторское отношение к миру, его концепция человека? Нет, не значит. Все дело в соотношении того, что на языке современной литературной науки называется «воссозданием» и «пересозданием» действительности в художественном творчестве.

Вообще говоря, во всех существовавших до сих пор художественных формах элементы воссоздания неизменно соединялись с элементами пересоздания действительности. Творчество Горького, так же как творчество Маяковского, показывает, насколько многообразными могут быть такие соотношения, не теряя ни своей эстетичности, ни действенности. Ныне вместо такого многообразия нам, кажется, рекомендуют всего одно соотношение, в котором пересозданием почти начисто вытесняется отражение. Я имею в виду внешне сверхреволюционное, но в эстетическом отношении, на мой взгляд, мало эффективное соотношение, с таким пиететом, с такой верой в его универсальность рекомендуемое современному искусству французским философом-ревизионистом Р. Гароди. Разумеется, последнее слово в этом споре принадлежит самому искусству. Но нельзя не учитывать того, что уже сделано Горьким, Маяковским, Брехтом и многими другими. Их опыт показывает, что элементы воссоздания и пересоздания действительности в социалистическом реализме могут выступать в самых различных соотношениях, кроме тех случаев, когда такие соотношения превращаются в насилие и над действительностью и над читателем, когда они не ведут в глубины природы, жизни

и человека, а уводят от них. Станиславский говорил, что «настоящую правду жизни» «искусство должно создавать, а не уродовать», и добавлял: «Когда насилуют нашу природу, заставляя ее делать то, что не свойственно, она перестает жить...»¹ Если это пытаются сделать с помощью искусства, то искусство такого рода тоже перестает жить.

Не буду снова перебрасывать отсюда мостки к модным ныне требованиям мифологического, галлюцинирующего и тому подобного реализма. Если современному искусству чего-либо и недостает, так это чувства реальности, мужественного взгляда на действительность. Его губят схематизм, заданность, самодовольство (особенно характерные для модернизма), неспособность художников воссоздать жизнь в ее изумительном многообразии, в поражающе неожиданных формах проявления ее закономерностей. Нетрудно обругать весь мир. Еще легче выдать желаемое за действительное. Самое трудное, по словам Льва Толстого, быть в искусстве до конца правдивым, глубоким, всевидящим и бесстрашно воссоздавать правду жизни, какой бы мучительной подчас она ни была.

Острые дискуссии об отражении — изображении — пересоздании в социалистическом искусстве показывают, что их участники либо прошли мимо известной мысли Горького о так называемых «трех действительностях», либо не дали себе труда в ней разобраться, как не разобрались в ней и противники «идеализации» в социалистическом искусстве. Если Р. Гароди подозревает наше искусство в плоском копировании действительности, то Витторио Страда, напротив, считает смертным грехом его то, что в него входит «третья действительность». Включение должного в социалистический реализм, по его мнению, равносильно узакониванию литературы отвлеченно морализаторской, которая либо вовсе игнорирует нелегкий повседневный труд людей, либо не занимается им всерьез. Подлинный реализм, говорят нам, изображает настоящее таким, как оно есть, не занимаясь туманными пророчествами, не поднимаясь на возвышения, не

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, М., «Искусство», 1958, стр. 463.

проецируя пророчеств на конкретную действительность, окружающую нас¹.

Спору нет, не все формулировки, данные Горьким или Фадеевым, безупречны. Но из них все-таки ясно, о чем на самом деле идет речь. Вспомним замечательные слова В. И. Ленина: «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет»². Помнится, один из критиков, отвечавших на выступление В. Страды, озаглавил свою статью «Антимарксистские взгляды». Я предпочитаю избегать в данном случае столь резких квалификаций, но не могу не заметить, что в интерпретации В. Страды реализм, кажется, действительно смахивает на «плоский натурализм». Хочет того В. Страда или нет, но он ориентирует нас на «серость», «одноцветность», дестереоскопичность в литературе. А ведь, повторяю, если современному искусству чего-либо и недостает, так это чувства реальности, мужественного взгляда на действительность, с одной стороны, крупномасштабного восприятия и воссоздания ее — с другой. «Наше время,— говорит один из специалистов в области современной литературы,— рождает характеры и страсти, которым позавидовал бы Шекспир. И если такой накал чувств и страстей еще не получает выхода на страницах многих небесталанных произведений, о причинах этого нельзя не задуматься. Не заключается ли одно из объяснений в том, что авторам подчас не хватает ощущения масштабности того, что происходит в повседневной жизни, ощущения перспективности нашего движения вперед?»³

Процесс возникновения и формирования социалистического реализма отличался исключительной сложностью, противоречивостью. В упоминавшейся выше статье А. Иезуитов писал: «Но единый взгляд на жизнь, на главные цели и задачи творчества может быть в новом искусстве воплощен по разному...»⁴ То, что здесь выражено

¹ «Il Contemporaneo», 26/V 1956.

² В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 322.

³ В. Озеров, Пафос времени — пафос литературы.— «Коммунист», 1967, № 12, стр. 37.

⁴ «Русская литература», 1965, № 2, стр. 220.

словом «по-разному», — мостик, по которому мы переходим от понятия социалистического искусства к его конкретным проявлениям, «специфически художественному воплощению» его принципов. В предыдущей главе уже подчеркивалось, что на различных этапах своего становления социалистическое искусство не тождественно социалистическому реализму, хотя в основе и того и другого лежит единая философская концепция мира и человека. Отмечалось также, что теоретики, избегающие употреблять понятие социалистической литературы, считают необходимым различать социалистический реализм как направление и как метод.

В сущности, понятие «социалистический реализм» в этом последнем значении до сих пор остается шире и определеннее, чем все наши толкования его, вступающие в конфликт либо с его широтой, либо с его определенностью. Между тем Луначарский был совершенно прав, когда говорил, что социалистический реализм — «термин хороший, содержательный, могущий интересно раскрыться при правильном анализе»¹. В самом деле, этот термин хорош тем, что не оставляет никакой неясности в вопросе об эстетическом отношении нашего искусства к действительности, о его границах. С давних пор понятие реализма (от лат. *realis* — действительный, вещественный) во всех языках соединяется с четким, трезвым видением того, что существует в действительности, с ее доподлинными процессами, явлениями и формами. Поскольку реальная действительность находится в непрерывном становлении, движении, развитии, росте, постольку и формы реализма, его границы подвижны. Принимаемое нами понятие не исключает этой подвижности, но и не позволяет снять всякие границы. Вместе с тем эпитет «социалистический» выделяет главный аспект в диалектическом процессе движения, с которым связана новаторская сущность искусства (обусловленная тем, что Энгельс называл идейной глубиной и ясной осознанностью исторического смысла, а Горький — гарантированным будущим), указывает на определенность его позиции в изображении непрерывно меняющегося мира.

Только примитивным пониманием того, что составляет

¹ А. Луначарский, Романтика на советской сцене. — «Советский театр», 1933, № 1, стр. 17.

самую сущность нашего реализма — художественно воссоздающего меняющийся мир в свете социалистической перспективы, — объясняются постоянно вспыхивающие споры о том, отражает, воссоздает или пересоздает оно мир, показывает ли только то, что видит, или и то, что знает, дает ли только сущее или прозревает и то, что с течением времени становится реальностью? В конечном итоге все это сводится к той же проблеме понимания подлинного реализма в нашу эпоху. Эпитет «социалистический» в его правильном, свободном от догматизма понимании указывает, что наш реализм, постигая мир в полной мере, противостоит всем формам его извращенного восприятия, «упрощениям», «смягчениям», «мифам», «галлюцинациям». Говоря словами Иржи Гаека, наш реализм «охватывает все формы и возможности чувственного, эмоционального, интеллектуального и творческого самоосуществления человека. Ко всей этой широкой сфере обращается современное реалистическое искусство, выражая ее и помогая ее формированию»¹.

Одной из причин бегства писателей Запада от действительности служит в наше время страх перед невиданной ее сложностью, суровостью, жестокостью ее, непонимание ее закономерностей, перспектив. Отсюда стремление «упростить» ее. «Мифы», «модели» — все это лишь попытки упростить мир либо элегантно уклониться от него. Об этом не раз говорили Горький, Барбюс, Драйзер. Лично я придаю этому обстоятельству важнейшее значение, когда пытаюсь объяснить себе бегство многих современных художников от реализма в «пересоздающее» искусство.

Отказ от реализма — молчаливое признание своего бессилия перед загадками и перспективами этого «прекрасного и яростного мира». Между тем только реализм синтетичен. «Реализм, развивая свои методы познания и отражения действительности, — справедливо утверждает уругвайский писатель А. Гравина, — может раскрыть индивидуальные и социальные душевные комплексы с остротой, которая не дана другим эстетическим течениям, и выразить их с небывалой силой и глубиной. Может ли литературный авангард выполнить эту мис-

¹ Иржи Гаек, Характер и перспективы современного реализма. — «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 207—208.

сию, если он избегает типичности, лишь слегка прикасается к реальности, дробит ее, изымая своих героев из общественной и географической среды, а также из конкретной исторической обстановки? Это и есть преимущества реализма, о которых говорилось ранее. Трудности его тоже вытекают из вышеизложенного. Ведь гораздо сложнее, накладнее, утомительнее и тяжелее охватить действительность во всем ее величии и многообразии, постичь ее до самых глубин, чтобы извлечь ее суть, и только затем дать волю воображению, чем скользить по поверхности реальности, лишь изредка углубляясь в нее. Кроме того, технические средства в реализме, как бы они ни были разнообразны, призваны выполнять лишь функциональную роль, являясь как бы мостом между художественным произведением и теми, кому оно адресовано. Эти формальные средства не должны быть кричащими, бросающимися в глаза, привлекающими внимание показной мишурой. Реализму чужд формальный стриптиз»¹.

Настоящий реализм в нашу эпоху требует от писателя необычайного мужества, бесстрашия, смелости, честности и безграничной веры в добрые начала человека, нежности. В связи с этим небезынтересно напомнить, что известный американский критик Рандольф Борн, автор книги «История литературного радикала», говоря о таких произведениях социалистической литературы, как «Пелле-завоеватель» М. Андерсена-Нексе, «Детство» и «В людях» М. Горького, «Филантропы в рваных штанах» Р. Трессела, постоянно пользовался эпитетами «безжалостный» и «нежный». Нексе, по его утверждению, смотрит на жизнь, как она есть, беспристрастно, безжалостно и вместе с тем видит ее с определенной и неизбежной нежностью; у Горького — безжалостное описание людей, переполненное любовью и нежностью к человеку.

Еще В. И. Ленин говорил о необычайной сложности, запутанности всей жизни. С тех пор мир невероятно усложнился, все в нем обострилось до предела. Величайшие социальные катаклизмы непрерывно сотрясают целые материки... Ширится научная, техническая революция... Человечество вырывается на просторы вселенной... Соответственно коренным образом изменяется чувственный, эмоциональный, интеллектуальный облик людей

¹ «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 209.

не только в социалистическом, но и в капиталистическом мире. Жизнь завязывает такие узлы, о которых не помышляли даже самые крупные писатели прошлого. Увидеть сквозь все это судьбы человечества, воссоздать их по законам красоты необычайно трудно. Чем больше ненависти в мире, тем больше любви требуется от писателя. Чем ниже ценится человек, тем крепче должен верить в него писатель. Чем запутаннее мир, тем острее должен быть глаз писателя, тем большего бесстрашия и ясности требует от него читатель. «Истинный художник,— говорил Шолохов в беседе с Ч. Сноу и П. Джонсон,— не может кривить душой. Своими произведениями мы служим человечеству, общей культуре народов. Стыдно и страшно, если мы еще раз позволим ввергнуть мир в пучину жесточайшей войны»¹. На вопрос, что, по его мнению, является самым существенным в методе социалистического реализма, писатель ответил: «Если быть кратким, то самое существенное — это честность»². Он же сказал: «На земле надо жить с хорошей, большой любовью»³.

Честность, большая любовь, о которых говорит писатель, предполагают непримиримое отношение ко всему, что заставляет людей страдать, и веру в то, что человечность и человек все равно будут торжествовать. Немецкий поэт Пауль Винс говорил: «Когда речь идет о социалистическом реализме, я понимаю под этим вот что — говорить правду точно и страстно. Это не легко, но именно это мы и обязаны делать. Это требование, которое мы должны выполнить; вопрос, на который мы должны ответить»⁴.

Австралийский писатель Д. Моррисон, наговоривший немало наивностей о социалистическом реализме, считает, однако, истинными реалистами нашей эпохи таких писателей, как Шолохов. И обобщает: «Нет нужды говорить, что я разделяю мысль об ответственности писателя перед обществом, о том, что он должен любить людей и участвовать в битве добра и зла на стороне добра...

¹ Сб. «Михаил Александрович Шолохов», М., изд-во «Правда», 1966, стр. 46.

² «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 221.

³ Сб. «Михаил Александрович Шолохов», стр. 67.

⁴ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 224.

Смотреть фактам в лицо и говорить правду, какой бы горькой она ни была,— в этом, по-моему, и состоит реализм...»¹

Так думают и другие писатели. Вот еще несколько признаний. «Писателем может стать только тот, кто любит людей, верит в них, думает о их будущем и не стремится их принизить. Таким писателем был Горький» (А. Маршалл); «Сегодня нужен мужественный реализм, а он невозможен без веры в историческую судьбу человека, без смелого воплощения в жизнь революционных идей» (М. Бенюк); «В литературе я могу лишь чуточку приоткрыть двери; великие мастера реализма способны распахивать их настежь. Миру, в котором сталкиваются блеск и нищета, в котором все ужасающе сложно, они смотрят прямо в лицо. Вот чему должны мы научиться у них, ибо того требует наше время» (С. Чаплин); «Полнота реализма измеряется той же меркой, что и полнота человека. Он — гуманизм. Он — сам человек» (А. Лану); «...Под социалистическим реализмом можно было бы понимать реализм писателя, который, придерживаясь социалистических идей, честно выражает взгляд на мир в своих произведениях. Творчество самого Шолохова целиком охватывается этим определением...» (З. Посмыш)².

Знаменательно, что прогрессивные писатели видят подлинное выражение нового реализма прежде всего в творчестве Горького, Шолохова. Это важно подчеркнуть, так как в буржуазном литературоведении все еще не прекращаются попытки либо «развенчать» Горького и Шолохова как художников, либо (в лучшем случае) отнести их к представителям старого реализма.

Бесполезно возражать Г. Струве, М. Слониму, Ю. Рюле и другим, когда они пытаются доказать художественную слабость «Жизни Клима Самгина», «Тихого Дона» и в то же время до небес возносят либо «Котика Летаева» и «Голый год», либо исторические романы Алданова, «оригинальнейшие повествования Набокова», вроде пресловутой «Лолиты». Все это свидетельствует лишь об эстетической анемии, постигшей этих «специалистов по русскому вопросу», об отсутствии у них эстетического чутья, художественного вкуса. Точно так же, когда

¹ «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 219.

² Реализм сегодня (анкета).— «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 216, 206, 227, 213, 221.

Э. Мучник пишет об авторе четвертого тома «Тихого Дона», будто он лишь хроникер событий, будто его больше интересует, что человек делает и что с ним случается, чем то, что происходит в душе человека,— это доказывает, что она не успела пока прочесть произведение, о котором пишет.

К тому же я не могу забыть урока, данного мне докторантами Нью-Йоркского университета. В начале одного из своих выступлений перед ними я резко полемизировал с основными положениями книг «Ранние советские писатели» В. Завалишина, «Советские литературные теории 1917—1934 гг. Генезис социалистического реализма» Г. Ермолаева, а также известных книг Г. Струве, М. Слонима. Я был в боевом настроении. Однако в разгар начатой мною полемики в зале поднялась молодая женщина и спокойным голосом сказала: «Господин профессор, зачем вы тратите свои силы на спор с купленными людьми? Уверяю, так же, как вам, нам приятнее говорить о великой русской литературе». Зал бурно аплодировал ей. Благодарно аплодировал ей и я.

Обратимся к работам более серьезных авторов и посмотрим, что они находят в творчестве Шолохова.

«Советские писатели, подобно их великим предшественникам прошлого века,— писал вскоре после второй мировой войны Пьер Дурн,— сумели найти замечательные краски для прославления народа, яростный порыв которого должен был перевернуть мир... Молодая литература сумела воспринять и обновить традиционные характеры... Картины личных конфликтов на фоне общественных драм — одна из постоянных тем русского романа. Грандиозное полотно «Войны и мира» вдохновляло многих писателей на попытку создания эпических произведений, призванных утверждать рождение новой цивилизации. Таким произведением явился «Тихий Дон» Шолохова»¹. «Как историческая панорама роман Шолохова непревзойден. Он соединяет величайшую историческую правду с неиссякаемой фантазией» (Н. Экдаль). «...Многообразие персонажей и событий, воспроизведение частной и общественной жизни, чередование жанровых

¹ Здесь и далее цит. по статье: А. Бруханский, М. А. Шолохов в зарубежной критике.— «Русская литература», 1965, № 2, стр. 230—242.

картин и фресковой живописи, широкая, открытая, без всякой потаенности манера письма» (Д. Фернандес); «Следует помнить, что «Тихий Дон» был написан для участников Великой Октябрьской революции и их потомков, так же как «Илиада» была пропета для тех греков, которые хотели, чтобы сохранился героический отчет о делах их предков... Шолохову повезло, что он создал «Тихий Дон» в таком обществе и для такого общества, которое находится в состоянии однородности и одобряет связь искусства с жизнью. Поэтому чувствуется, что это произведение, так же как и эпос Гомера, является отражением народной жизни и культуры, что оно одновременно велико и народно, что его эстетические и этические компоненты нерасторжимы — сочетание, почти никогда не достигавшееся западными писателями XX века» (Д. Стьюарт).

Но и критики, литературоведы, не скрывающие недоброжелательного отношения к нам, вынуждены порой признавать, что поступки героев «Тихого Дона» определяются как историей, так и их индивидуальностью (Д. Риви), что автор «показывает трудность рождения нового человека в сердце человека старого», убедительно рисует трудное движение «казачьих масс, у которых в результате тяжелых раздумий пробуждается сознание» (Ю. Жуэн). И даже стопроцентный «советолог» Эрнест Дж. Симмонс вынужден был утверждать: «Есть немало толстовского в эпическом спокойствии Шолохова, в удивительном реализме описаний «Тихого Дона», в выдержке и в чувстве меры, в тонких контрастах и параллелях, в простоте его образов и характеров... Наконец, подобно Толстому, Шолохов не способен ни на какие компромиссы — это независимый художник, решивший идти по избранному пути...» В другом месте Эрнест Дж. Симмонс писал о новаторской силе Шолохова, идущей от нерасторжимой связи его с народом. Другой стопроцентный «советолог», Эдвард Дж. Браун, не может не признать, что с самого начала для советской литературы было характерно стремление ее мастеров сознательно поддерживать революцию, ее идеалы¹.

Привожу все эти высказывания потому, что, постав-

¹ См.: Эдвард Дж. Браун, Письмо в редакцию. — «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 100.

ленные в один ряд, они, как мне кажется, дают правильную характеристику (хотят того или не хотят их авторы) нового художественного качества. Художник, не идущий ни на какие компромиссы при изображении жизни народа, пробуждающегося к сознательному историческому творчеству, художник, показывающий «трудности рождения нового человека в сердце человека старого», художник, широко захватывающий жизнь в ее историческом движении, «сумятице сокрушительных перемен», не лишая человечество реальной надежды, художник умело прозревающий в индивидуальных судьбах судьбу народа, охваченного яростным стремлением перевернуть мир, художник, видящий мир глазами активных участников социалистической революции, улавливающий в них красоту человечества, художник, достигающий при всем этом или, вернее, благодаря всему этому удивительного реализма, — такой художник и является настоящим социалистическим реалистом. Метод таких художников мы и называем методом социалистического реализма. И ничего, кроме иронической усмешки, у нас не могут вызвать утверждения, будто социалистический реализм требует изображения действительности не такой, какова она на самом деле, а такой, какой ее хотелось бы видеть, будто его эстетика является эстетикой содержания в противоположность западной эстетике, которая по преимуществу является эстетикой формы, а все ее отличие от эстетики реализма XIX века — в «примесях» «партийного духа» и «народного духа», будто этот метод декретирован, в лучшем случае представляет собой чисто русское явление, выражающее не эстетическое, а этическое отношение к природе искусства, к обязанностям художника, и способное лишь иллюстрировать политические истины.

Социалистический реализм именно как метод нашел основополагающее выражение в «Матери» и «Жизни Клим Самгина» Горького, «Тихом Доне», «Поднятой целине», «Судьбе человека» Шолохова, «Барсуках» и «Русском лесе» Леонова, «Хождении по мукам» и «Петре Первом» А. Толстого, «Огне» Барбюса, «Коммунистах» Арагона... Что прежде всего бросается в глаза при чтении этих произведений? Необычайная глубина и широта захвата жизни в ее могучей динамике, бесстрашие перед сложностью ее, исторический оптимизм, творческое развитие на новой идейной основе луч-

ших традиций прошлого, в частности той, которую когда-то так метко определил Мельхиор де Вогюэ, сказав о «Войне и мире» Л. Толстого: «...единственное в своем роде соединение большого эпического дыхания с бесконечно малыми величинами анализа»¹.

Вот принадлежащие трем разным писателям характеристики, довольно верно раскрывающие смысл того, что подразумевает Шолохов, называя себя «чистокровным реалистом»². «Едва ли найдется еще произведение,— говорит советский писатель М. Алексеев о «Тихом Доне»,— в котором с такой громадной художественной силой показан простой народ, умеющий так глубоко и сложно чувствовать, любить, радоваться и страдать. Оказалось, что полуграмотная казачка Аксинья Астахова способна любить не менее глубоко и страдать не менее сильно, чем Анна Каренина, что мятущаяся душа Григория Мелехова не менее сложна, чем душа Андрея Болконского, а батрак Мишка Кошевой не менее напряженно мыслит, чем Пьер Безухов» (14). «...К нам,— пишет парагвайский писатель Эльвио Ромеро,— пришла тетралогия о тихом Доне — эпопея, благородная и жестокая, скорбная, обнадеживающая и нежная. Легко было предугадать судьбу этого произведения, которое не только показало узловой момент истории, но и учило по-новому смотреть на историю» (249). «Шолохов,— отмечает немецкий писатель Эрвин Штрिटтматтер,— ничего не упускает из виду, ни о чем не забывает упомянуть и показывает нам живых людей. Он описывает блеск красивых глаз, нетерпение влюбленных, их страсть. Он показывает зависимость этой страсти, как и бывает в жизни, от окружающей среды, изображает конфликты любви как отражение конфликтов общественного строя» (297).

Взятые как целое, эти особенности и составляют «чистокровный реализм», представленный в советской литературе такими писателями, как М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин, Л. Леонов, А. Упит. Основные черты его определил А. Фадеев в письме А. Упиту в связи с его романами «Земля зеленая» и «Просвет в тучах». «По своему художественному воспитанию, по литературным

¹ E. M. de Vogüé, *Le roman russe*, Paris, 1897, p. 294.

² «Михаил Александрович Шолохов», М., «Правда», 1966, стр. 167. (Далее ссылки на это издание в тексте).

вкусам,— писал он,— я принадлежу в известном смысле к «староверам». Я люблю монументальную форму старого реалистического романа с его обилием социальных типов, подробными, точными описаниями быта и всего материального мира, среди которого протекает жизнь людей, где все выражено языком свободным и в то же время таким же материальным и весомым, где все прочно и устойчиво по фактуре, но тем пронзительнее, и глубже, и долговечнее воздействие на душу читателя авторской большой гуманистической мысли. Оба Ваших романа принадлежат к явлениям именно этого порядка, и потому они нашли в моем лице одного из наиболее благодарных читателей... Только большая любовь к своему народу, к его истории и к его счастливому будущему могла продиктовать Вам эти романы, с их массовыми сценами народной жизни и с богатством социальных типов, с этим борением больших страстей и низинами человеческого падения, с беспощадным изображением мерзости эксплуататоров и духовного величия латышского рабочего класса¹.

В социалистическом реализме, вопреки мнению на этот счет А. Роб-Грийе², двучлен «что» и «как» неразрывен. Достаточно внимательно ознакомиться с рукописями, с творческой историей выдающихся произведений советской литературы, чтобы убедиться, что мысль эта верна не только в отношении таких писателей, как Горький, Серафимович, Фадеев, Шолохов, Упит, но и Маяковский, по поводу которого Эдвард Дж. Браун упорно утверждает: «...даже когда Маяковский обращается к революционным или социалистическим темам, даже когда он совершенно открыто выступает как пропагандист, больше всего его заботит форма его стихов»³. Как убедительно показали в своих работах В. Перцов, Ф. Пицкель, В. Колевский и многие другие, Маяковского-поэта, Маяковского-драматурга, автора поэм «Ленин», «Хорошо!» в одинаковой степени заботили и «что» и «как», и содержание и форма его произведений. Впрочем, об этом лучше все-

¹ «Литературная Россия», 3/III 1967.

² «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 226.

³ См.: Edward J. Brown, Russian Literature since the Revolution, New York, 1963, pp. 37—68. См. также его «Письмо в редакцию». — «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 100.

го сказал сам Маяковский в статье «Как делать стихи».

Как художественный метод социалистический реализм связан с непрерывно пополняемым арсеналом художественных средств, приемов, форм, условно именуемых в нашей науке «формами самой жизни» (термин, заимствованный у Н. Чернышевского). Речь идет не о простейших элементах формы, а о том, что с такой четкостью определил Горький понятием «прием». В этом отношении глубоко плодотворна мысль Д. Лихачева о том, что следует различать простейшие элементы формы, обладающие известной нейтральностью по отношению к содержанию, и сложные элементы (я бы сказал — приемы), более тесно связанные с содержанием¹.

Впрочем, принятое сначала очень благосклонно, понятие «формы самой жизни» в последнее время все чаще подвергается критике именно в приложении к искусству нового мира, но совсем не в том плане, о котором говорил А. Роб-Грийе. Некоторые критики и публицисты, ссылаясь на многообразие форм и стилей в искусстве нового мира, называя такие произведения, как «Человек» Межелайтиса, «Легенда о любви» Хикмета, «Фархад и Ширин» Вургуна, пьесы Брехта, творчество Шварца, придавали этому понятию даже оттенок однозности. У них были для этого основания. Однако при этом, во-первых, порой упрощались взгляды защитников «форм самой жизни» по преимуществу, во-вторых, несколько примитивно истолковывалось само понятие «художественного отражения жизни в формах самой жизни».

Никто не спорит против того, что непрерывно усложняющуюся, меняющуюся действительность нашей эпохи уже невозможно с необходимой широтой и глубиной отразить средствами и приемами, характерными для доброго старого реализма. Непрерывное изменение жизни обуславливает непрерывность поисков новых художественных форм ее отражения.

Внимательное исследование «Жизни Клима Самгина», «Тихого Дона», «Последнего из удэге» показывает, что их авторы, являясь сторонниками классической манеры письма, в то же время не только не отвергают ничего нового в средствах художественной изобразительно-

¹ См.: «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., «Наука», 1966, стр. 151.

сти, но обогащают их. Вспомним «парады мыслей» и «парады чувств», трансформацию приема двойничества и «зеркальность отражения», деформирующую подчеркнутость характеров в «Жизни Клима Самгина». Вспомним, с какой смелостью сгущаются события в «Судьбе человека», какого колоссального художественного эффекта достигает автор, прибегая в конце произведения, в сущности, к публицистическому обобщению, типизации изображенного. «Оригинальной стороной шолоховского искусства в «Судьбе человека» и в «Поднятой целине», — справедливо замечает А. Вацлавик, — является своеобразное усиление лиричности, а именно лиричности героев и лиричности авторской речи. И эта сторона мастерства Шолохова также начала развиваться уже раньше, особенно в заключительных книгах «Тихого Дона». Уже здесь мы находим сравнительно часто своеобразное видение действительности глазами героя, плавный, иногда почти незаметный переход с позиции повествователя на позицию героя, и наоборот (в особенности в переплетении «внутренней речи» персонажа и прямой авторской характеристики), сравнительно сложное построение платформы времени в повествовании, при котором имеет место и так называемое «психологическое время» (герой, например, по психологическим причинам «перескакивает» некоторые события, то есть видит или вспоминает только то, что он собственно сильно переживал; ход некоторых событий ему кажется, вследствие различной психологической каденции, несоразмерно длинным или, наоборот, чересчур коротким и т. п.)»¹.

Говоря о фантастическом убыстрении темпа жизни в нашу эпоху, об изменении внутреннего облика людей под влиянием коренной революции, захватывающей все сферы человеческого бытия, чилийский писатель Луис Энрике Делано заключает: «Все это приводит к тому, что человеческая психика обусловлена бесконечным множеством факторов. Возможно ли отразить этот сложнейший внутренний мир современных людей в его общности и своеобразии, показать действительность во всем многообразии ее проявлений при помощи средств, выработанных писателями прошлого, путем последовательно-

¹ А. Вацлавик и М. Заградка, Статьи о творчестве Михаила Шолохова, Прага, 1966, стр. 88.

го хронологического повествования? Другими словами, можно ли выразить хаос в картине спокойной и гармоничной, приглаженной и без морщин? Именно поэтому, вероятно, современный реализм требует новых способов выражения: параллельно развивающихся тем, различных планов повествования, смешения времен, настоящего и прошлого, «потока сознания», внутреннего монолога и многих форм, на первый взгляд усложненных, а на самом деле способствующих более точной передаче картины современного мира»¹. Безусловно, хаос современной действительности нуждается и в особых средствах выражения. Но он может быть выражен реалистически (как, скажем, в отличных романах Мигеля Отеро Сильва) и, так сказать, хаотически (как у С. Беккета и других представителей «нового романа»). Большой литовский советский писатель Йонас Авижюс в романе «Потерянный кров» использует не только приемы, найденные, выработанные писателями классического реализма. Он часто, но не навязчиво прибегает к приему ретроспекции, хронологическим сдвигам, смешению временных планов, к внутренним монологам, несобственно-прямой речи, к снам и к тому, что я назвал бы приемом упорядоченного потока сознания. Но все это у него органически подчинено стремлению глубже и всестороннее нарисовать реалистическую картину жизни Литвы в суровые годы борьбы против фашистских оккупантов.

В последних романах и повестях Ч. Айтматова, отличающихся суровым реализмом, тоже широко используются условность, фантастика, символика, и это ни у кого не вызывает удивления. Еще Луначарский говорил, что условность, фантастика, гротеск, карикатура вполне уместны в нашем реализме, если они играют «роль углубителя действительности, осветителя ее художественного истолкования»². (Именно таковы они в произведениях «Прощай, Гульсары!» и «Белый пароход» Ч. Айтматова.) Современное советское литературоведение настаивает на справедливости этой мысли, подчеркивая одновременно, что условность вполне допустима постольку, поскольку она трансформируется, входит «в понятие реалистической типизации, расширяя ее рамки, но не нарушая ко-

¹ «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 208.

² А. Луначарский, Романтика на советской сцене.— «Советский театр», 1933, № 1, стр. 18.

ренных принципов реалистического типа творчества»¹. Думается, принципиальное методологическое значение в этом отношении имеет мысль советского ученого В. Дмитриева: решение вопроса о роли условности в реалистическом творчестве требует изучения ее «не как обособленной категории, не столько как приема, а в контексте общего замысла произведения, направления таланта и природы метода». Дело не в том, говорил исследователь, нарушается или нет правдоподобие, фантастична или реалистична та или иная отдельная деталь, даже ситуация. Анализируя поэму «Медный всадник», В. Дмитриев писал:

«Условность в пушкинской поэме состоит не просто в нарушении жизнеподобия. Однако и оно имеет место, и такого рода условность оказывается необходимой, может становиться реалистической, если перед художником возникает задача показать эмпирически недоказуемое, но существенно важное. Как писал В. И. Ленин, «отойти, чтобы вернее попасть — отступить, чтобы лучше прыгнуть (познать?)» (В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 252). Мы должны говорить о различного рода пушкинской условности, о взаимопроникновении жизнеподобия и условности и — в связи с этим — об уточнении понятия «жизнеподобие».

Вместе с изменением характера условности в поэме ослабевают, утрачиваются те или иные связи, но произведение продолжает развиваться на основе других, столь же реальных законов. То или иное нарушение жизнеподобия оказывается относительным, и ни при каких ситуациях не перестает действовать логика самой жизни, чем и определяется реалистическое значение художественных средств. Условность лишь различным образом позволяет переосмыслить формы жизни, акцентировать на том, что соответствует замыслу автора. Не исчезает богатство жизненных связей и противоречивая полнота действительности. Условность оказывается не чем-то противостоящим жизнеподобию, а необходимым арсеналом художественных возможностей в воссоздании правды жизни»².

¹ О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, Изд-во МГУ, 1964, стр. 184.

² В. А. Дмитриев, Проблема условности в реалистической литературе, М., 1967, стр. 7.

На мой взгляд, охарактеризованный в письме Фадеева Упиту тип реализма, с его интересом к подробностям, правдивостью деталей, стремлением к всестороннему изображению типических характеров в типических обстоятельствах, к психологической углубленности остается главным в современной литературе, обладает самыми колоссальными ресурсами. Но он не исключает других типов реализма в рамках единого художественного метода, в частности характерного для произведений, в которых органически соединяется суровый реализм с романтической окрыленностью, при доминирующем, определяющем значении реалистического начала. Этот тип реализма, ведущий свою родословную от «Матери» Горького, в советской литературе представлен такими шедеврами, как «Железный поток» А. Серафимовича, киноповесть «Щорс» А. Довженко, романы «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Знаменосцы» О. Гончара, «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха, повесть «Джамиля» Ч. Айтматова. Для большинства названных произведений показательно то, что их авторы сосредоточивают свое внимание преимущественно на светлых, ярких сторонах новой действительности, нового человека, подчеркивая, романтизируя их и откровенно игнорируя «пятаки медных правд», вместе с тем добиваются замечательного соединения широкой обобщенности, почти символического звучания образов, яркого выражения их эпохальной сущности с интересом к точной детали, психологической углубленности характеров, проникновенным лиризмом и романтической возвышенностью стиля. Выбирая самые яркие тона, самые красочные слова, на высокой поэтической ноте ведет повествование в романе «Кровь людская — не водица» М. Стельмах. Он строит характеры по законам романтической поэтики. Писатель любит доминанты и в характерах и в ситуациях, любит контрастность, пышную и вместе с тем изысканную метафоричность, сверкающие эпитеты, развернутые, отливающие всеми цветами радуги сравнения. При всем том он остается верен логике самой жизни, действительности. Отмеченные же особенности помогают ему рельефнее передать самое главное в действительности нового мира.

Так же как в других своих произведениях, в романе «Кровь людская — не водица» М. Стельмах, относясь

к советскому человеку романтически, оставаясь восторженным поэтом земли и ее подлинных хозяев, рисует картины ожесточенной борьбы за утверждение нового мира. Лиризм не препятствует ни углубленной психологической разработке характеров, ни сатирическому разоблачению защитников старого мира, ни, наконец, философскому осмыслению изображаемой автором действительности. Последнее проявляется не только в том, что писатель вводит в роман сцены с философским подтекстом, и не только в том, что сам писатель не раз прибегает к лирико-философским отступлениям. Философское наполнение романа происходит изнутри и проявляется прежде всего в глубочайшем раскрытии великой гуманистической сущности того нового мира, который рождается с такими страшными муками, в такой ожесточенной борьбе. Писатель утверждает, что наш народ заплатил за свое счастье, за счастье всех честных людей мира самой дорогой ценой — ценой своей крови, и зовет человечество поскорее освободить землю от «выродков», «нелюдей» («недолюдков»), чтобы никогда не лилось бессмысленно величайшее богатство земли — человеческая кровь. Вот почему через все произведение, посвященное описанию кровопролитной схватки между старым и новым мирами, проходят, как лейтмотив, не вступая, однако, в противоречие с его глубинной сущностью, слова из песни кобзаря Андрейки, ослепленного белогвардейцами:

Кров людская — не водица,
Проливати не годиться...

В романе «Кровь людская — не водица» реализм одерживает несомненную победу.

Охарактеризованные типы социалистического реализма не исключают, далее, и тех его модификаций, которые нашли свое выражение в последних пьесах В. Маяковского (1925—1930), в творчестве Б. Брехта. Здесь главное опять-таки в том, что движущей пружиной остается логика жизни, ее закономерности. Выдающийся немецкий драматург в зрелых произведениях тоже стремился к «верному действительности воспроизведению

(*wirklichkeitsgetreue Wiedergabe*) жизни и отношений людей средствами искусства, с социалистических позиций»¹. Однако при этом его никогда не увлекал «интерес подробностей», он охотно прибегал к различного рода условности, фантастике, иносказаниям (в их реалистических формах), сознательно шел вразрез с «доподлинностью», внешней «похожестью», чтобы заставить читателя (зрителя) увидеть изображаемое с неожиданной стороны и, идя отсюда, проникнуть в самое главное — в причинно-следственные связи.

Конечно, творчество Б. Брехта — гениальный эксперимент. К тому же в интеллектуальной драме принцип «исторически-конкретного», принцип «правдоподобия деталей» проявляется иначе, нежели в других литературных жанрах. Впрочем, надо еще решить, отказывался ли Брехт от этих принципов или искал более тонкие формы их проявления. Поставив перед собой задачу создания нового театра, драматург апеллировал к зрителю не просто думающему и делающему, но являющемуся подлинным хозяином этого мира, мыслящему исторически. И может быть, игнорируя так называемую историческую конкретность, Брехт отказывался не от нее как таковой, а от чисто внешних деталей, ибо был уверен, что настоящий историзм должен проявляться в самой манере думать, чувствовать, выражать мысли и чувства масштабно, включаться в сущность образа, а не наклеиваться сверху. Брехт формулировал основной принцип социалистического реализма так: «Реалистический значит: вскрывающий общественные причинно-следственные связи (*Kausalkomplex*); разоблачающий господствующие взгляды как взгляды господствующих; написанный с позиций класса, обладающего наиболее широкой программой разрешения самых острых трудностей, в которых погрязло человеческое общество; подчеркивающий момент развития (*das Moment der Entwicklung betonend*); конкретный и заключающий в себе возможности для абстрагирования»².

¹ Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 7, Frankfurt am Main, 1964, S. 317.

² Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 4, Frankfurt am Main, 1963, SS. 154—155.

Легко заметить: это совсем не то, что пытался навязать социалистической эстетике Р. Гароди на примере поэзии С.-Дж. Перса. Р. Гароди восхищался тем, что С.-Дж. Перс зовет к действию, хотя не говорит о направленности действия, упоминает о борьбе, хотя «народный путь борьбы никогда не был его путем», поминает другой берег, призывает поклониться черному солнцу, хотя не раскрывает, что при этом имеется в виду. Р. Гароди это не смущало: «Я не знаю, какое будущее так горячо и уверенно приветствует Перс, я не знаю даже, что это за золотые преграды и со стороны каких государств он отмечает с таким гневом и какое черное солнце он призывает взойти... Для меня не важно, если Сен-Джон Перс намеревался разбудить в человеке другие мечты и наметить перед ним другие перспективы, что во мне он пробуждает именно эти мечты и рисует именно эти перспективы, воспевая и создавая между нами, несмотря на все, что нас разделяет, вопреки сомнениям, абсурду и отчаянию, мужественное братство тех, кто верит в будущее»¹. И далее: «Какое мне дело до того, что автор, быть может, отворачивается от того будущего, построение которого составляет смысл моей жизни, если сложенные им песни сопровождают нас на нашем собственном пути; его глаза обращены к восходящему солнцу, мы же — мы делаем незаметную работу людей ради наступления того дня, предвидеть который, возможно, не в состоянии будут ни поэт, ни пророк»².

В отличие от Р. Гароди, нам есть дело до того, какое знамя будет развеваться над нами. Мы знаем настоящую цену словам «свобода», «демократия», «равенство», «братство», «активность». Мы не отбрасываем их с отворачиванием, как то делают китайские догматики. Но мы и не фетишизируем их, не принимаем их в произвольном толковании, а даем точное, классовое определение, когда речь идет о *переустройстве* мира и на основах *социалистической* свободы, *социалистической* демократии, *социалистического* братства, усилиями *социалистической* активности. Вот почему, когда некоторые «социалисты» попытались объявить самого Льва Толстого «совестью

¹ Роже Гароди, О реализме без берегов, М., «Прогресс», 1966, стр. 112—113.

² Там же, стр. 114.

человечества», В. И. Ленин подверг их убийственной критике, а когда величайший пролетарский писатель нашей эпохи М. Горький ограничил один из своих призывов словами «демократия», «счастье», «активность» в их общей форме, Ленин написал ему в ноябре 1913 года: «Вчитываясь в Вашу статью и *доискиваясь*, откуда у Вас эта *описка* выйти могла, я недоумеваю. Что это? Остатки «Исповеди», которую *Вы сами* не одобряли? Отголоски ее?

Или иное — например, неудачная попытка *согнуться* до точки зрения *общедемократической* вместо точки зрения пролетарской? Может быть для разговора с «демократией вообще» Вы захотели (простите за выражение) посюсюкать, как сюсюкают с детьми? может быть «для популярного изложения» *обывателям* захотели допустить на минуту *его* или *их*, обывателей, предрассудки??

Но ведь это — прием *неправильный* во всех смыслах и во всех отношениях!

Я написал выше, что в *демократических* странах *с о в с е м* неуместен был бы со стороны пролетарского писателя призыв «к демократии, к народу, к общественности и науке». Ну, а у нас в России?? Такой призыв *не с о в с е м* уместен, ибо он тоже как-то льстит обывательским предрассудкам. Призыв какой-то общий до туманности — у нас даже Изгоев из «Русской мысли» *обеими руками* его подпишет. Зачем же брать такие лозунги, которые *Вы-то* отделяете превосходно от изгоевщины, но *читатель* не сможет отделить?? Зачем для читателя набрасывать демократический флер вместо ясного различия *мещан* (хрупких, жалостно шатких, усталых, отчаявшихся, самосозерцающих, богосозерцающих, богостроительских, богопотакающих, самооплевывающихся, *бестолково-анархистичных* — чудесное слово!! и прочая и прочая)

— и *пролетариев* (умеющих быть бодрыми не на словах, умеющих различать «науку и общественность» *буржуазии* от своей, демократию буржуазную от пролетарской)?

Зачем Вы это делаете?

Обидно дьявольски»¹.

Цитирую эти замечательные слова не для того, чтобы «подвести под них» очень сложное, очень противоречивое

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 48, стр. 228.

творчество С.-Дж. Перса или Ф. Кафки, а для того, чтобы сказать: мне кажется, некоторые теоретики современного реализма, закрывая глаза на предрассудки отдельных писателей XX столетия, с легкой совестью относя их к властителям дум современной «демократии, народа, общественности», ставя их в один ряд с действительными властителями дум XX столетия, незаметно для себя сгибаются «до точки зрения общедемократической», «сюсюкают» с «демократией вообще», подыгрывая обывателям.

Оттого что в том или ином произведении содержатся реалистические элементы, мотивы социальной критики, тоска по другому берегу, оно еще не становится реалистическим. Кто же будет отрицать наличие подобных элементов и мотивов в творчестве французских символистов, немецких экспрессионистов, русских футуристов? «С другой стороны,— как справедливо заметил уругвайский писатель А. Гравина,— тот факт, что реалистический метод способен ассимилировать и впитывать открытия других художественных течений, отнюдь не означает, на мой взгляд, что понятие «реализм» может распространяться на все, что не является открытым проявлением антиреализма, то есть прямым, сознательным и агрессивным отрицанием реализма»¹.

Социалистическому реализму как методу не противопоказаны ни «формы самой жизни», ни романтическая, ни условная форма, ни фантастика, ни сказочность, ни гротеск, ни различные деформации, если они способствуют, помогают писателю глубже, тоньше, вернее, выразительнее воссоздать картину действительности в ее сложнейшем превращении из настоящего в будущее.

То же самое относится и к отдельным художественным приемам. В известном справочнике Дж. Харт отнес так называемый «поток сознания» к изобразительным средствам реализма². Мы не будем возражать, если профессор пойдет еще дальше и скажет, что социалистический реализм тоже не отвергает этот прием ни в форме «внутреннего монолога», ни в форме «внутреннего ана-

¹ «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 209.

² James D. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, New York, 1956, p. 733.

лиза», ни даже в форме «сенсорного впечатления», при условии, что художником не игнорируются основные «реальные силы», определяющие внутренний мир человека.

Думается, однако, что в этом вопросе следует проявлять ту мудрость, которая продиктовала американскому профессору Гейлорду К. Лерою следующее решение именно в связи с социалистическим реализмом: «Возможно, что некоторые ждут от новой литературы использования множества разнообразных (*wide variety*) технических, формальных приемов. У нас нет оснований полагать, что в этом аспекте литература социалистического реализма будет неотступно (*closely*) следовать существующим образцам (*what now exists*). Лукач и Ральф Фокс иногда наталкивают на неправильную мысль о том, что в области формы социалистический реализм в будущем должен обязательно (*necessarily*) следовать образцам прошлого. Есть определенная доля правды в словах Т.-С. Элиота: «все, что не ново, то не искусство». Но, с другой стороны, мы не можем согласиться с буржуазным мнением, будто формальное экспериментаторство всегда плодотворно. Новизна тоже может быть бессодержательной (*sterile*). Что касается того, какие формы будут наиболее соответствовать в социалистическом реализме новому видению мира, то это, конечно, должно решаться не историками литературы, не критиками, а подлинными открывателями формы и всего материала вообще, а именно — писателями»¹.

Воспринимая художественные «формы самой жизни» диалектически, как изменяющиеся, усложняющиеся вместе с изменением жизни, не отрицая вместе с тем правомерность использования социалистическим реализмом как методом условных форм выражения действительности, вполне допуская возможность его обращения к таким приемам, как, скажем, смещение временных или повествовательных планов, «привнесение» в наш реализм и некоторых приемов, средств, найденных модернизмом, но опять-таки постольку, поскольку все это не лишает реализм его определенности и, как сказал болгарский ученый П. Зарев, «переосмыслиется на реалистической основе», «органически обогащает реалистическое худо-

¹ Gaylord C. Leroy, *Marxism and Modern Literature*, New York, 1967, p. 37.

жественное видение»¹, — мы решительно возражаем против попыток любую форму, опирающуюся на социалистическую идейность, относить к социалистическому реализму. «Для нас, — говорил Л. Стоянов, — все-таки, должно быть ясно, что «безбрежное» бесперспективно, что оно может объединить все и не достичь ничего. Реализм без берегов означает амальгаму, в которой утрачен ясный образ искусства и отображенное в нем лицо человека и его душа, утрачен образ реальности, краски и аромат реальных чувств в угоду абстрактного и иррационального мира бессмысленности, во имя отрицания разума»².

Непрерывные поиски новых художественных средств, новых приемов воспроизведения «быстротекущей жизни» обязательны в искусстве социалистического реализма. Но эти поиски не должны порождать пренебрежительного отношения к «старому, но грозному оружию», к тому, что уже найдено и непрерывно совершенствуется. Не следует забывать мудрых слов К. Кулиева: «Хлеб пекут извечно, но никому не приходит в голову сказать, что этот великий процесс устарел. Вновь испеченный хлеб свеж каждый раз. Сколько ни живи, сколько раз ни смотри на снегопад или на побеги весенней травы — в каждом случае это ново, каждый раз это — чудо».

¹ П. Зарев, Эстетический идеал — ядро художественного метода. — «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 56.

² Людмил Стоянов, Новые черты реализма. — «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 225—226.

РОМАНТИЗМ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сколько бед уже принес литературоведам и критикам знаменитый тезис о «слиянии», «соединении», «сочетании», «синтезе» в основном художественном методе советской литературы реализма и романтизма, а мы возвращаемся к нему снова и снова. И не можем не возвращаться, ибо в искусстве нового мира действительно существуют произведения, в которых реалистическое и романтическое начала органически слились в принципиально новом художественном качестве. Таковы, например, «Мать» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Цемент» Гладкова, «Украина в огне» Довженко. Но означает ли это, что в социалистических литературах не могли создаваться и не создавались хотя бы на отдельных исторических этапах в отдельных национальных литературах произведения, условно говоря, чисто романтические? У меня недостает силы для категорически отрицательного ответа. К традиционной формуле хочется отнестись с предельной осторожностью. И не только потому, что крылатым может быть самый суровый реализм, а самая романтическая поэзия не всегда чурается исторической конкретности, богатства характеристических деталей. Опыт социалистических литератур оказывается неизмеримо шире этого «обобщения». Отсюда такие, на первый взгляд взаимоисключающие, явления, как, скажем, воинствующее неприятие романтизма Андреем Упитом и страстная защита романтического направления в советской литературе Самедом Вургуном. «С первого же года моего литературного совершеннолетия (1907), — с гордостью писал А. Упит, — романтизм отстоял за тридевять земель от моего сознательного критического реализма». Писатель остался верен самому себе и перейдя на позиции социалистического реализма. Более того, он до конца своих дней активно выступал

против «сполохов романтизма» в литературе нового мира вообще, считая, что «идеалистически-романтический дуализм необходимо вырвать с корнем»¹. Напротив, Самед Вургун в годы своего совершеннолетия дерзко заявлял: «Я должен вызвать Байрона на соревнование»², — и в конце жизни выступил со специальным докладом о романтизме на Втором съезде писателей СССР.

В споре с защитниками романтизма А. Упит подверг убедительной критике статьи, авторы которых предлагают «оставить реализму в социалистическом реализме только право описания эмпирических фактов и явлений, то есть роль старого буржуазного натурализма, а для всего, что движет жизнь вперед, выискивают обозначения в архивах романтизма, снова и снова вытаскивая такие слова, как «идеализм», «пафос», «героика» и «мечта», и требуют возможно большей идеализации жизни и человека, разрисовки будущего розовыми красками»³. Писатель увидел здесь один из источников «сентиментализма», «лакировки действительности» в литературе. Но ведь это не опровергает существования в литературах социалистического мира, рядом с сурово реалистическим восприятием и изображением жизни, также иных форм ее восприятия и воссоздания. Общеизвестны трудности, с которыми приходится сталкиваться при характеристике таких писателей, как Ю. Яновский в украинской или Д. Полянов в болгарской литературах, таких произведений, как «Двенадцать» А. Блока, «Железный мессия» В. Кириллова, «150 000 000» В. Маяковского, «Падение Даира» А. Малышкина, «Пролетарий» и «Бунт Везувия» Х. Смирненского, «Последняя война» В. Броневского. А ведь подобные явления в литературах нового мира далеко не единичны.

В вопросах романтизма необходимо разобраться, далее, потому, что ныне, с одной стороны, китайские догматики, усиленно «развивающие» принцип «сочетания революционного реализма с революционным романтизмом», пытаются навязать социалистическому искусству

¹ А. Упит, Вопросы социалистического реализма, Рига, Латгосиздат, 1959, стр. 146, 717, 722.

² Цит. по книге: Г. Бабаев, Поэт и время, Баку, Изд-во АН АзССР, 1966, стр. 87.

³ А. Упит, Вопросы социалистического реализма, стр. 722.

в качестве основного творческого метода романтизм, который можно назвать р-р-революционным по форме и контрреволюционным по его конечной устремленности. Поэтизация произвола, разрыв с реальной действительностью, во-первых, прагматический натурализм, во-вторых,— вот что означает «сочетание революционного реализма с революционным романтизмом», если судить о нем по таким (рекомендованным нам в качестве образцов во время нашего пребывания в конце 1966 года в КНР) произведениям, как «обновленный» «Красный фонарь» или как «Песнь об Оуян Хае» Цзинь Цзин-мая, «Дневник Лэй Фына»¹. С другой стороны, воинствующие ревизионисты (вроде А. Лефевра) хотели бы превратить романтизм в таран, с помощью которого они намериваются сокрушить социалистический реализм.

Знаменательно, что и догматики и ревизионисты одинаково основывают свои построения на «духовной пустоте — этической, эстетической, социальной», ибо «набор цитат из Мао» — не большее богатство, чем «духовная пустота» банкрота А. Лефевра. Последний так и пишет: «Человек во власти возможного (возникающего из «ощущения духовной пустоты») — такова первая дефиниция, первый постулат метода революционного романтизма». Говоря о «духовной пустоте», А. Лефевр поясняет, что имеет в виду «крах», который якобы постиг коммунистические идеалы, в результате чего «разверзлась и ширится зияющая *пустота*»². Группа китайских писателей, с которой мне довелось беседовать в Шанхае в ноябре 1966 года, тоже заявляла, что Мао Цзэ-дун распорядился снять формулу социалистического реализма, поскольку-де она потеряла свою душу — коммунистический идеал. Крайности сходятся.

Наконец, в глубинах своих с интересующей нас проблемой романтизма связаны многие споры о так называемых условных формах в искусстве, о праве художников на потенцирование, заострение, гиперболизацию харак-

¹ См. об этом в моих очерках «Трагический Китай». — «Дружба народов», 1967, №№ 9—10. По словам Хэ Лу-тина, в Китае «проявляется односторонний упрощенный подход к искусству», «потеряно чувство реальности» (цит. по статье: В. Сергеева, Кому мешает культура. — «Известия», 20/II 1967).

² Henri Lefebvre, Vers un Romantisme révolutionnaire. — «La nouvelle Nouvelle Revue Française», X. 1957, N 58.

теров, на игнорирование принципа «правдивости деталей», выход за пределы действительности.

Собственно говоря, в совокупности все это и составляет единую проблему романтизма, которая вот уже полтора столетия мучает писателей, ученых и пока что остается неразрешенной. «...Что такое *романтический род*, и какие имеет он отношения и противоположности с *классическим*? — спрашивал издатель у классика в известном диалоге, написанном еще в 1824 году П. Вяземским, и отвечал: — Признаюсь, по крайней мере за себя, что еще не случилось мне отыскать ни в книгах, ни в уме своем, сколько о том ни читал, сколько о том ни думал, полного, математического, удовлетворительного решения этой задачи»¹. Много десятилетий спустя известный французский литературовед Ф. Брюнетьер констатировал, что «слово *романтизм*, после жарких споров на протяжении более пятидесяти лет, и до сих пор остается очень неопределенным и очень расплывчатым»². Еще несколько десятилетий спустя профессор С. В. Соловьев начал свою книгу о романтизме так: «Более столетия говорят о романтизме, и более ста лет историки литературы и литературные критики пытаются ответить на вопрос: «что такое романтизм?» Самое слово *романтизм* до сих пор остается еще необъясненным»³. В 1928 году Горький говорил: «Формул романтизма дано несколько, но точной, совершенно исчерпывающей формулы, с которой согласились бы все историки литературы, пока еще нет, она не выработана» (XXIV, 471).

Между тем сокровищница мировой романтической литературы непрерывно пополнялась новыми, все более оригинальными произведениями Байрона и Шелли, Китса и Хэзлитта, Лермонтова и Шевченко, Гюго и Потье, Короленко и раннего Горького, А. Акопяна и Я. Райниса. Перед исследователями вставали задачи одна труднее

¹ Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, СПб., 1878, стр. 169—170.

² В 1890 году — в рецензии на книгу Дешанеля «Классический реализм» (см. в цит. ниже книге С. Соловьева, стр. 15).

³ С. В. Соловьев, Очерки из истории новой французской и провансальской литературы, СПб., 1914, стр. 1.

другой, ибо сам романтизм не стоял на месте, а *непрерывно развивался и изменялся*.

Недоумения, сомнения не мешали исследователям пусть медленно, но неустанно продвигаться вперед в постижении загадок романтизма. В сущности, прогресс в изучении проблемы выражался в последовательном отказе, говоря словами Пушкина, от «определений самых неточных». Сам Пушкин одну из «неточностей» видел в стремлении относить к романтизму все, что ознаменовано печатью мечтательности, «основано на предрассудках и преданиях простонародных». Тогда же оживленно обсуждалось определение романтизма как «идеальности», как *возможного* в его противопоставлении унижающей человека действительности: «...воображение, недовольное сущностью, алчет вымыслов...»¹ Белинский внес существенные коррективы в утверждение, будто романтизм представляет собой чистый вымысел, возникающий вследствие полного отвержения существующей действительности. Разделяя поэзию на реальную и идеальную, Белинский разъяснял, что один поэт пересоздает жизнь по собственному идеалу, другой воспроизводит ее во всей наготе и истинности, оставаясь верным всем ее подробностям. Когда идеальное видение и пересоздание жизни соединяется с своеобразной живописностью, метафоричностью стиля, повышенной эмоциональностью, резкой субъективной окрашенностью, с изображением людей, отличающихся могучими и сверхчеловеческими страстями, раскрываемыми совокупностью специфических приемов,— мы имеем произведение романтическое. Область романтизма, говорил Белинский далее, «вся внутренняя, душевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»². И еще: «Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм»³.

¹ А. Бестужев-Марлинский, Соч. в 2-х томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1958, стр. 540.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 145—146.

³ Там же, стр. 145. Подробнее об отношении В. Белинского к романтизму см.: К. Н. Григорьян, К изучению романтизма.— «Русская литература», 1967, № 3.

Как «неточная», была отвергнута попытка отождествить романтизм с романтикой: последняя может изображаться и чисто реалистическими средствами.

Неточным исследователи признали сведение романтизма лишь к особенностям формы. Вследствие этого, подверглось критике понимание романтизма только как стиля.

Отсюда не нужно делать вывод, что в результате всего этого начисто отвергались «идеальность» или «неопределенность стремлений», или культ сильных натур, или увлечение стариной, или всепроникающий лиризм, или свобода формы, характерные для романтизма. Критика «определений самых неточных» помогала преодолевать односторонность в подходе к исследованию проблемы. На первый план выдвигались вопросы мировоззрения писателей-романтиков, их отношения к действительности, вопросы исторической обусловленности романтизма как художественного метода. И в тех случаях, когда этого удавалось добиться таким исследователям романтизма, как И. И. Замотин, П. Н. Сакулин, С. В. Соловьев, Ф. де ла-Барт, А. Н. Веселовский, работы их продвигали вперед изучение сложнейшей проблемы.

Примерно тогда же, когда создавали свои лучшие работы о романтизме названные исследователи, к этой проблеме обратились русские критики-марксисты. И — сумели внести в ее изучение много нового, наметили оригинальные решения труднейших вопросов, в особенности связанных с конкретным анализом произведений новой литературы. «Романтизм,— говорил в 1909 году Горький,— не есть стройная теория отношения человека к миру, он — не теория литературного творчества; все попытки определить его, как теорию, более или менее неясны и безуспешны. Романтизм, как настроение, суть сложное и всегда более или менее неясное отражение всех оттенков, чувствований и настроений, охватывающих общество в переходные эпохи, но его основная нота — ожидание чего-то нового, тревога перед новым, торопливое, нервное стремление познать это новое»¹. Тогда же Горький сделал первую попытку подойти к романтизму дифференцированно: он различал романтизм пассивный и воинст-

¹ М. Горький, История русской литературы, М., Гослитиздат, 1939, стр. 42.

вующий, консервативный и прогрессивный и утверждал право революционного романтизма, «романтизма коллективизма», на существование и в будущем. Три года спустя Горький с удовольствием цитировал слова М. Коцюбинского: «Ведь романтизм наиболее человеческое настроение; мне думается, что его культурный смысл недостаточно понят. Он — преувеличивает, ну да! Но — ведь он преувеличивает добрые начала, свидетельствуя этим, как велика жажда добра в людях» (XIV, 103).

Близкую к горьковской позицию в вопросах романтизма занимали В. Воровский и А. Луначарский. Близкую, но не идентичную. В их статьях проблема романтизма получила более глубокую разработку.

Несмотря на известную спорность отдельных положений, о чем будет сказано ниже, взгляды Горького, Воровского, Луначарского в значительной мере определили дальнейшую разработку проблем романтизма в советской критике и литературоведении. Разумеется, в работах, посвященных этой теме, много противоречивого, спорного. Но мы попытаемся очень кратко сформулировать то, что считается бесспорным. Исследователи подчеркивают, что романтизм противостоит «будням жизни», как ее олицетворенная возможность, и правильно указывают, что он возник из неприятия буржуазного прогресса, как поэтическое преодоление антиэстетической действительности, как порыв к идеалу, диктуемый резким недовольством существующим. Многие сводят романтизм к предпочтению вечного данному, субъективного объективному, доброго всему бесчеловечному; отсюда такие его особенности, как определяющая роль идеала в изображении действительности, ориентированность на возможное, желаемое; чрезмерная относительность историзма, субъективность в мотивировке характеров и сюжетов, большая условность в изображении обстоятельств; более свободный, чем в реализме, выход в невероятное, в возможное; наделение героев исключительными страстями, преувеличение явлений и чувств, тяготение к фантастике; ослабление, а порой даже игнорирование связей человека с породившей его конкретно-исторической средой; нарушение принципа «существенного соответствия» между характером и внутренней обстановкой, который Гегель считал обязательным в реализме (Соч., т. XII, стр. 260);

повышенная эмоциональность, всепроникающая стихия лиризма. Человек и человеческое интересуют писателя-романтика, так сказать, в их чистом виде, человеческие страсти испытываются в заданной, избранной, нередко «совершенно *утопической* обстановке» (по словам Плеханова).

Сравнивая романтизм с реализмом, советские исследователи говорят примерно следующее. Если реализм претендует на универсальность в изображении связей человека с окружающей действительностью, его внутреннего мира, то романтизму свойственна известная односторонность взгляда на мир и человека и обусловленная этим избирательность изображаемого. Если реализм дает человека в его неразрывности именно с этим миром, «здесь» и «теперь», как говорил Гегель, и поэтому социально и исторически детерминированные характеры разворачиваются в нем как бы самопроизвольно, силою, заложенною в них самих, то в романтизме почти всегда есть элементы известной заданности, случайность нередко доминирует над объективной закономерностью и в психологических характеристиках, и в картинах природы, даже в композиции произведений, в их стиле; нет в романтических произведениях и такого богатства языковых «тембров», какое наблюдается в реализме. Если реализм как художественный метод неотъединим от объективности в изображении мира и человека, то для романтизма как художественного творчества показателен субъективизм, проявляющийся и в вездесущем лиризме, и в своеобразном «автобиографизме» героев, в особенностях типизации, в композиционной раскованности, в отборе выразительных деталей и даже в игнорировании их. В романтизме почти неизбежен элемент театральности, декоративности, праздничности, преувеличения. Почти так же неизбежен, как тяга к неосуществимому или почти неосуществимому.

Вряд ли можно разделять мнение В. Днепров, что типизация как способ художественного обобщения присуща только реализму. Но, говоря о романтизме, нетрудно обнаружить рациональное зерно в замечании исследователя, что для других направлений характерен «способ обобщать посредством идеализации — возведением к образу, возведением к красоте посредством очищения жизненного образа от всего, что не соответствует его идее,

и путем добавления всего, что требуется для полного соответствия идеалу»¹.

Сводя к единому знаменателю основные принципы, формулируемые в работах советских ученых о романтизме, нельзя не присоединиться к существенной оговорке, сделанной А. Н. Соколовым — одним из лучших знатоков интересующей нас проблемы: «Даже беглый обзор существующих попыток определения романтизма дает чрезвычайно пеструю и противоречивую картину. Каждый исследователь романтизма выдвигает на первый план тот его признак, который ему представляется основным: противопоставление мечты и реальности, утверждение и отображение идеала, субъективизм, индивидуализм, «пересоздающее начало» в изображении действительности, отрицание старых художественных форм, поиски живописности и т. д. Все эти признаки действительно можно найти в романтизме. Но определения романтизма, построенные на каком-либо одном признаке, таят в себе методологическую ошибку, и ошибка эта состоит в их «исключительности», приводящей к односторонности в определении сложного явления. Нужно ли повторять, что романтизм — явление сложное, «комплексное»? А если так, то оно и не может быть определено по одному признаку. Необходимо раскрыть *систему* признаков романтизма и по этой системе определить изучаемое явление. Каждый отдельный признак романтизма может встретиться и в других литературных направлениях. Они не разобщены между собою в такой степени, чтобы у них нельзя было найти общих черт. Но система признаков специфична для каждого литературного направления. В этой системе и каждый отдельный признак приобретает специфическую окраску, особый оттенок. Так, идеал в романтизме — не то, что идеал в классицизме, признание «иного» мира в символизме отличается от той же особенности романтизма, романтический индивидуализм имеет совершенно иное значение, чем противопоставление личности обществу в модернистских течениях. Составляя систему, признаки романтизма представляют некое единство, в котором есть какое-то объединяющее начало. Система признаков ро-

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, Л., «Советский писатель», 1960, стр. 23.

мантизма, очевидно, охватывает всю идейно-художественную структуру словесного искусства. Так, например, если субъективизм можно рассматривать как один из признаков романтизма, мы, естественно, должны искать его и в идейном содержании произведения, и в системе образов, и в методе, и в композиционно-речевых формах. Понятно, что в каждом таком элементе субъективизм преломляется в соответствии с особенностями данного элемента»¹.

Я отнюдь не претендую на постановку проблемы романтизма в целом, как не претендую и на то, чтобы дать хоть сколько-нибудь развернутую характеристику романтизма в современном литературном процессе. Поэтому здесь не будет ни историографического очерка, ни оценки конкретного вклада, внесенного в самое последнее время в изучение проблемы романтизма применительно к русской классической литературе А. Соколовым, Г. Гуковским, В. Базановым, Г. Поспеловым, К. Григорьяном, У. Фохтом (работа «Становление активного романтизма и критического реализма в русской литературе»); применительно к английской литературе — А. Иващенко (введение во второй том «Истории английской литературы»), А. Елистратовой (работы о Байроне, о поэтах «озерной школы»); применительно к французской и немецкой литературам — Б. Реизовым, И. Волковым, Д. Обломиевским; применительно к европейским литературам в целом — И. Неупокоевой (книга «Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века»); к ряду славянских литератур — Д. Марковым. Можно сказать, в последнее десятилетие проблемы романтизма дискутируются повсеместно: в Софии и Варшаве, Киеве и Владивостоке, Кемерове и Череповце. Спор идет не о дефинициях, не о частностях, а о самом главном: понимании реализма и романтизма как художественных методов, соотношении, филиации их. Страстно, с большим полемическим запалом одни литературоведы пытаются ниспровергнуть «надоевшую» формулу: «классицизм — сентиментализм — романтизм — реализм», другие настаи-

¹ А. Н. Соколов, К спорам о романтизме. — «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 123.

вают на понимании романтического метода как метода создания несуществующей жизни, в отличие от реализма, воссоздающего действительность в реальных ее формах, третьи протестуют против сталкивания романтизма с реализмом, противопоставления их друг другу; и все признают, что при решении проблемы нельзя смешивать понятия «романтизм» и «романтика», сводить романтизм к мечте, игнорировать принцип художественной формы, в частности романтические способы типизации, обобщения жизни, специфическую архитектурную сюжеты и образы и связанные с этим особые виды патетики, лиризма, символики, фантастики.

Что же касается вопроса о судьбах романтизма, то в решении его по-прежнему нет единства. В спорах выявилось несколько точек зрения. Одни ученые считают, что романтическое направление «было явлением исторически неповторимым»¹, что уже в первой трети XIX века романтизм «ушел в историю, уступив свое место победителю — реализму»². Другие утверждают, что конец романтизма наступил в конце XIX³ или даже в первых десятилетиях XX века⁴. Оговорюсь: многие из этих ученых опираются на опыт русской литературы. Впрочем, введение ко второму тому «Истории английской литературы», написанное А. Иващенко, начинается с категорического утверждения: «Романтизм как широкое *литературное направление* характерен для определенного переломного исторического периода, а именно для конца XVIII — начала XIX века». Заканчивается же это интересное введение не менее категорическим тезисом: «Исторически сознательная, опирающаяся на строго научную революционную теорию борьба пролетариата за свое классовое господство отнимает почву у романтизма в его старом содержании, кладет конец романтизму как особому *направлению* в литературе»⁵. Д. Обломиевский считал, что

¹ Г. Н. Поспелов, О литературных направлениях.— «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1958, № 1, стр. 110.

² А. Н. Соколов, К спорам о романтизме.— «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 136.

³ В. В. Ванслов, Эстетика романтизма, М., «Искусство», 1966, стр. 11—12.

⁴ А. Микешин, Не академическая проблема.— «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 126.

⁵ «История английской литературы». т. II, вып. I, М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 3, 30.

период романтизма во Франции «приходит к своему концу в пору февральской революции 1848 года»¹.

Как показали советские ученые в специальном докладе, представленном IV Международному съезду славистов, эта концепция не согласуется, даже вступает в противоречие с особенностями развития романтизма в Восточной Европе². Невозможно согласовать ее и с опытом среднеазиатских литератур.

Исследователи новой русской литературы говорят о вспышке романтизма в конце XIX — начале XX века, считают революционный романтизм характерным явлением ранней советской литературы³. Аналогичное явление ученые находят в ранней социалистической поэзии Польши, Чехословакии, Болгарии⁴. Но все они говорят в то же время о романтизме как явлении преходящем. Подписан конец романтизму и в работе «Революционный романтизм в процессе формирования социалистического реализма (на материале болгарской литературы)» Д. Маркова. На вопрос, имеет ли революционный романтизм место в современных литературах социалистического мира, исследователь отвечает: в прежних формах — нет, романтизм «переходит в иное качество — мы говорим о революционной романтике», «правильнее было бы говорить о романтической стилевой линии»⁵.

Но в процессе все более глубокого изучения конкретных явлений мирового литературного процесса, в частности литератур Востока, Латинской Америки, да и русской, украинской, грузинской, французской, английской литератур, приходится все чаще вносить уточнения даже в самые плодотворные определения и теоретические обоб-

¹ Д. Обломиевский, Французский романтизм, М., Гослитиздат, 1947, стр. 3.

² См.: С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев, Некоторые особенности романтизма в славянских литературах, М., Изд-во АН СССР, 1958.

³ См.: Б. В. Михайловский, Творческие искания молодого Горького. — «Горьковские чтения 1947—1948», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949; Л. И. Тимофеев, Введение. «История русской советской литературы в трех томах», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1958.

⁴ Сб. «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 396—397; В. И. Злыднев, Сборник статей о социалистическом реализме. — «Вопросы литературы», 1960, № 6.

⁵ Сб. «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 334.

щения. Количество их увеличивается, и это заставляет вновь и вновь возвращаться к вопросам, казалось бы решенным.

Выше было сказано несколько слов об изучении романтизма для того, чтобы выделить из общего массива одну линию — направленную к советской литературе. На раннем этапе она связана в художественном плане с творчеством Горького, с романтической поэзией революционных пролетарских поэтов, с произведениями Серафимовича 1905—1907 годов, в критическом плане — со статьями В. Воровского, А. Луначарского, с высокими оценками, данными В. И. Лениным таким, например, произведениям, как «Песня о Буревестнике».

Можно и, видимо, нужно спорить с высказанным в связи с творчеством раннего Горького положением В. Воровского, что романтизм писателя обуславливался неясностью, расплывчатостью представлений поднимавшегося к историческому творчеству пролетариата о своем будущем, обуславливался тем, что и пролетариат, и его художник представляли себе будущее фантастически. Вообще-то говоря, такое утверждение не лишено серьезного основания. Не следует только искать в нем универсальной истины. Изучение литературного процесса приводит к заключению, что наиболее яркие вспышки романтизма наблюдаются в исторически переходные эпохи, что романтизм действительно во многих случаях связан со смутными, еще не оформившимися сколь-нибудь отчетливо чувствами, порывами, стремлениями самоутверждающейся личности. Но когда сам В. Воровский попытался расширить смысл своего утверждения, то заметил, что оно вступило в противоречие с дальнейшим творчеством Горького. Мне кажется, в этом вопросе более верное решение давал Белинский.

Однако, устраняя намечающееся разноречие, мы еще не получаем нужного решения. Ведь то, о чем говорят Белинский и Воровский, может восприниматься по-разному и по-разному изображаться. «Поэт-романтик, — говорил В. Воровский, — не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он

эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а в свою очередь фантастически преувеличенно. Таким образом, творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светотеней, перспективы. Отсюда образы романтической литературы необычно выпуклы, яркие, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают более сильные эмоции, чем реалистические образы, хотя последние сопровождаются более спокойными и более глубокими переживаниями»¹.

Романтический образ почти всегда тяготеет к символу, в нем органически соединяются отдельные специфические достоинства аллегории с ярко выраженной лирической интонацией. Позволяя писателю отступать от принципа правдивости деталей, предоставляя неограниченный простор в изображении перспектив жизни в конкретно-чувственной форме, романтизм дает возможность сосредоточивать все внимание на самом главном.

На последнее особенно большое внимание обращал Луначарский. Мыслителям, говорил он, «иногда хочется сразу в известной прегнантной форме описать все явления в целом, охватить весь этот грандиозный конфликт не микроскопически, а телескопически». Художник то же самое может сделать с помощью романтических образов. По мнению Луначарского, в наше время романтизм неизбежен в тех случаях, когда возникает необходимость показать, «чего мы достигнем», развернуть «нашу большую большевистскую мечту». При этом он пояснял, что имеет в виду не только включение романтики в реализм, но и существование романтизма как художественного метода рядом с методом «идейно-художественного реализма». И тут же высказал соображение, на которое до сих пор не обращалось должного внимания. То, что романтика входит составной частью в реализм — общеизвестно. Луначарский же допускал и обратный процесс и в связи с этим говорил о «романтическом изводе реализма, — его включении в романтику». Наконец, так же как В. Воровский, Луначарский одним из важнейших критериев романтизма считал то, что выше было названо «потенцированием». Правда, терминологией он пользо-

¹ В. В. Воровский, Литературно-критические статьи, М., Гослитиздат, 1956, стр. 256.

вался иной: «буревестникоподобные образы», «процесс продолжения тенденции», «идти еще в сторону патетики и в сторону энтузиазма, и здесь, в этих областях, создать нечто выходящее за пределы действительности, но убедительное для нас»¹.

В докладе на Втором пленуме Оргкомитета ССП Луначарский доказывал: «...рядом с гигантской задачей социалистического реализма — давать изображения полные правдоподобия, исходить из действительного объекта и точно описывать его — уяснять его, всегда, однако, так, что развитие, движение, борьба в нем должны чувствоваться, — рядом с этой формой возможен, в сущности говоря, социалистический романтизм, но такой, который совершенно отличен от буржуазного романтизма. В силу огромной нашей динамичности он привлекает к действию такие области, в которых и фантазия, и стилизация, и всевозможная свобода обращения с действительностью играют очень большую роль»².

Здесь придется сделать еще одно отступление, совершить еще один краткий экскурс «в историю вопроса». Обращению Луначарского к проблемам социалистического реализма и революционного романтизма предшествовали острые споры на Первом пленуме Оргкомитета ССП, состоявшемся 29 октября — 3 ноября 1932 года. Открывая пленум, председатель Оргкомитета И. Гронский сказал: «Говорить о путях развития советской литературы это значит говорить в наших условиях о реализме. А реализм в наших условиях выступает как социалистический реализм, как реализм, устремленный в сторону бесклассового общества. Что такое реализм? В переводе на простой язык это — правда. Когда мы говорим писателю — будь представителем социалистического реализма, мы говорим — пиши правду»³. И далее: «Но как будет с другими жанрами, с другими течениями

¹ А. Луначарский, М. Горький — художник. — Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2, стр. 135—136.

² Там же, стр. 136.

³ «Советская литература на новом этапе. Стенограмма Первого пленума Оргкомитета ССП (29 октября — 3 ноября 1932)», М., «Советская литература», 1933, стр. 9—10. (Далее отсылки к страницам этого издания — в тексте.)

в области литературы? Вот, например, как мы относимся к романтизму? (Голос: «Это не жанр, это стиль»). Назовем это направлением. Романтизм — это определенное направление в литературе. Так вот, мы за или против романтизма? Мы за романтизм, за романтизм, который вооружает людей, давая им перспективу развития нашего общества... Можно ли идеализировать людей нашего класса, ведущих героическую борьбу за лучшее будущее человечества? И можно, и нужно, и должно. Мы — за это. Мы за романтизм социалистический, революционный, за романтизм, который нам раскрывает пути движения, который помогает нам показать цель движения, дать перспективу массам. Мы за это, мы за социалистический, за революционный романтизм» (10).

Но уже на этом пленуме возникли расхождения в самом понимании романтизма. Одни (И. Гронский, И. Кулик, М. Казаков, С. Городецкий) подразумевали под романтизмом самостоятельное направление, другие (Ф. Гладков, В. Киршон) отождествляли его с революционной романтикой, которая входит неотъемлемой частью в реализм. Промежуточную позицию занял В. Кирпотин, выступивший на пленуме с основным докладом «Советская литература к пятидесятилетию Октября». Он высказывался за романтизм как составную часть социалистического реализма, но допускал существование его и в чистом виде. «Когда мы говорим о социалистическом реализме, — пояснял он, — то это не значит, что ему противоречит, что с ним вступает в конфликт революционный, красный романтизм. Наоборот, мы живем в героическую эпоху... Героизм, подвиг, беззаветная преданность революции, осуществление нашей реалистической мечты — все это чрезвычайно характерные, существенные черты нашей эпохи, наших дней. Художник делает необходимое и полезное дело, когда он эти черты возвеличивает, даже тогда, когда он их идеализирует, путем освобождения от несущественных черт бытовщины, второстепенных деталей, когда он революционно-романтически показывает всю полноту богатства жизни, великий размах ее, к которому идет вся наша страна. Красный, революционный романтизм — законное и полезное начало, показывающее, какой огромный простор для самых разнообразных проявлений дает требование правдивого изображения жизни».

Более дифференцированно подходил к проблеме И. Кулик, выступивший от украинской делегации. Он указал, что романтика и романтизм — разные явления и что все зависит от того, какими элементами художник пользуется по преимуществу. Он говорил: «Что касается творческой дискуссии о социалистическом реализме и социалистическом красном романтизме, нужно сказать, что этот вопрос у нас не был в достаточной мере продискуссирован до сих пор. Часть наших товарищей считала до сих пор, что определенные элементы романтизации, романтики, идеализации нашей действительности не только допустимы, а необходимы, что они могут являться составной частью любого стиля и, прежде всего, социалистического реализма. Но большинство из нас предпочитало называть это не романтикой, а героикой. Это не так существенно, но почему не называть вещи своими именами, то есть общепринятыми терминами? Принимая эти элементы революционной, красной романтики или героики, считая их вообще допустимыми, считая желательным их применение и использование в нашей творческой работе, очевидно, остается сделать логический вывод, что и творческое направление или творческий метод, который преимущественно пользуется этими элементами, должен являться одним из законных методов, — это революционный романтизм, или красный романтизм. Тем не менее большинство из нас, очевидно, останутся сторонниками революционного социалистического реализма» (63—64).

Аналогичный подход к проблеме проявился и в выступлениях М. Казакова, С. Городецкого. М. Казаков говорил: «Я каюсь, тов. Гронский, тов. Кирпотин, — скажу вам честно, что не понимаю до конца, что означает понятие «социалистический реализм». Не понимаю — казните! Для меня возникает вопрос о том, почему же тогда нельзя сказать «социалистический романтизм», а в тезисах говорится — революционный? (Гронский: «Можно сказать»)) (110).

Отстаивая взгляд на социалистический реализм как на «смыкание реализма с романтизмом», Ф. Гладков вместе с тем предложил открыть широкую дискуссию. И добавил: «Нельзя навязывать одного какого-то монополистического метода» (145).

Вопросы, поднятые участниками пленума, пытались

разрешить докладчики. В частности, касаясь вопроса о романтизме, В. Кирпотин сказал в заключительном слове: «Кажется, тов. Казаков спрашивал, почему мы говорим — красный, революционный романтизм, а не социалистический? Тут дело не в терминологии, этот романтизм, о котором мы говорили на пленуме, — это тоже социалистический романтизм, если хотите. Главное в нем — особый род воплощения правды социалистической революции в искусстве. Он воздействует на читателя не для того, чтобы поставить его в конфликт со строительством социализма, а для того, чтобы удесятерить его силы в этом направлении» (254). Гронский, закрывая пленум, подчеркнул: «На этом пленуме мы поставили творческие вопросы. Не думайте, что их разрешили, нет, пока еще только поставили» (258).

И вполне естественно, что при подготовке второго пленума Оргкомитета ССП было решено вернуться к этим вопросам. Выступая на самом пленуме, И. Гронский снова подчеркнул: «На первом пленуме мы внедряли социалистический реализм, мы говорили также о том, что нельзя отбрасывать романтизм, который у нас неизбежно должен явиться красным, революционным романтизмом»¹.

Теоретическое решение творческих вопросов, поставленных на первом пленуме Оргкомитета ССП, в том числе и вопроса о романтизме, и пытался наметить Луначарский в докладе, из которого я привел выдержки.

Определение социалистической романтики как составной части социалистического реализма было найдено во время подготовки второго пленума Оргкомитета ССП. Эта формула все чаще начинает мелькать в статьях и речах членов Оргкомитета. Однако принята она была не сразу и далеко не всеми писателями. Во всяком случае, и второй пленум Оргкомитета не внес в умы успокоения. Напротив, страсти разгорелись настолько, что даже закаленные литературные воины порой теряли выдержку. Так, пять месяцев спустя после второго пленума Оргкомитета ССП, А. Фадеев писал: «Социалистическому реализму свойственно могучее разнообразие... Толково разъяснить это писателям полезнее, чем без конца разговаривать о том, «входит» ли понятие «социалистической

¹ «Новый мир», февраль, 1933, кн. 2, стр. 257.

романтики» в понятие «социалистического реализма» или существует отдельно. Пусть себе существует, где ему нравится!»¹

Это — очень важное заявление, свидетельствующее о том, что и к середине 1933 года в решении интересующей нас проблемы не было еще ясности, даже активные в прошлом противники романтизма оклонялись к тому, что наряду с социалистическим реализмом в советской литературе вполне допустим и социалистический (красный) романтизм как самостоятельный метод.

Споры о социалистическом реализме и романтизме продолжались и весь следующий год, вплоть до выступления А. Жданова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Уравняв романтику как явление действительности с романтизмом как художественным эквивалентом ее, А. Жданов предложил одно из возможных решений. Однако данные им определения позволяли воспринимать это решение как единственно возможное, окончательное. Тем самым проблема, нуждавшаяся в решении, оказалась снятой.

То, что В. Воровский определял термином «потенцирование», а Луначарский называл «продолжением тенденции», вообще все то, что они говорили об особенностях восприятия мира и воспроизведения его писателем-романтиком, очень существенно. В особенности — когда приходится намечать различие между романтизмом и сатирой или научной фантастикой. Сатира тоже любит прибегать к преувеличениям, заострениям, широко пользуется условностью. В связи с этим один из участников дискуссии о социалистическом реализме, состоявшейся в ноябре 1966 года в Институте мировой литературы имени А. М. Горького, утверждал, что уязвимость предлагаемой в настоящей главе концепции романтизма в том, что эта концепция опирается якобы исключительно на особенности формы исследуемых произведений. Если быть логичным, рассуждал он, то придется говорить и о методе сатирического реализма, и о методе научно-фантастического реализма, и о других методах. И уточнял: главное в том, что видение мира, отношение к нему,

¹ «Правда», 19/VII 1933.

восприятие его принципиально тождественно и у романтика и у реалиста, стоящих на социалистических позициях, а потому они одинаково социалистические реалисты. Мне кажется, что хотя мой оппонент определяет метод как идейно-эстетическую категорию, он явно недооценивает вторую часть этого понятия, видимо разделяя мысль Б. Брехта: «реализм вообще не является вопросом формы»¹. Мне представляется более верным понимание метода как совокупности идейно-художественных принципов восприятия и воссоздания мира. С этой точки зрения трудно говорить о том, что, например, мир видится реалисту-сатирику не таким, каким он видится реалисту-эпику. Нет, мир виделся, в общем-то, одинаковым и Л. Толстому и Н. Щедрину, но последний при изображении сознательно прибегал к резким заострениям, деформации того, что Л. Толстой изображал с предельным правдоподобием. Писатель-фантаст заносится мыслью вперед, в будущее, но это будущее, чтобы в него поверили, он, как правило, стремится изображать в формах самой жизни. Впрочем, кроме реалистической фантастики, может быть фантастика и романтическая (как у Гофмана). Условность тоже может быть реалистической (басни Крылова) или романтической («Демон» Лермонтова). Поэтому и здесь требуется дифференцированный подход, говорим ли мы о сатире, фантастике или аллегории. Самое же главное, как отмечал еще В. Воровский, романтик видит и воспринимает мир иначе, нежели реалист. У него, условно говоря, восприятие мира избранное. Его внимание привлекает все необычайное, исключительное. И воспринимается оно «в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах». Поэтому отделить тут что от как невозможно. Вот почему то, что предлагал мой оппонент, мне представляется расплывчато-односторонним, по существу аналогичным модной ныне попытке рассматривать наше искусство как искусство социалистического гуманизма — и только. Впрочем, в ходе упомянутой дискуссии на

¹ «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 176. Впрочем, в статье «Брехт — эстетика, кинематограф» А. Дымшиц опротестовывает точность перевода этой мысли, утверждая, что Брехт говорил о стиле, но и его не считал нейтральным по отношению к методу («Звезда», 1966, № 11, стр. 196).

такую точку зрения мне прямо предложил встать И. Брагинский. Не очень новая и мало оригинальная точка зрения. За одним из «круглых столов» в «Вопросах литературы» в 1966 году Б. Рюриков рассказывал:

«В прошлом году в Москве мы беседовали с талантливым, интересно мыслящим писателем из одной братской страны. Он делился примерно такими соображениями:

— Вы говорите о социалистическом реализме. Нам не хотелось бы употреблять этот термин, с ним связаны догматические толкования. Не лучше ли говорить: социалистическое искусство, искусство социалистического гуманизма, не связывая его с такой категорией, как реализм?

Мы отвечали, что разумеется, нет ничего неправильного в том, чтобы говорить о нашем искусстве как об искусстве социалистического гуманизма, проникнутом революционными идеями. Но ведь это выражает лишь одну сторону литературы — содержание, идеологическое направление, но не приближает к пониманию того, как развивается литература, на какие традиции опирается, каков творческий метод писателей. Мы не сможем при таком подходе постигнуть художественного своеобразия современной литературы. Речь же идет о том, чтобы понять процесс развития художественных форм в их глубинной связи с содержанием, со всем развитием действительности. И если мы не дадим ответа на вопросы художественного метода, мы останемся на поверхности явлений и обречем себя на примитивный социологизм»¹.

Именно потому, что проблема романтизма связана со спецификой литературы, к ней в настоящее время наблюдается повышенный интерес, а то, что уже достигнуто советской наукой в ее изучении, позволяет надеяться, что скоро будут намечены, уже намечаются новые решения многих сложнейших вопросов. Важнейшие из них можно сформулировать так: является ли романтизм в социалистической литературе *на всех* исторических этапах ее становления, во всех ее национальных стволах и разветвлениях только стилевым явлением, гранью искусства социалистического реализма, или же он может рассмат-

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 19.

риваться *иногда* и как нечто методологически цельное, своеобразное, существующее наряду с методом социалистического реализма или, по крайней мере, обладающее в ряде случаев известной автономией?

Конечно же, романтизм в его классических формах ушел в прошлое. Романтизм Пушкина, Лермонтова, Байрона, Шелли, Гюго — ныне великая традиция. Но значит ли это, что с ними романтизм закончил свое существование? Или в эпоху становления социалистического реализма он может возродиться на новой социально-исторической основе, в новых формах? Почему нельзя предположить вероятности его как своеобразного художественного выражения естественной неудовлетворенности строителей нового мира достигнутым, их страстного стремления ощутить в осязаемых формах свое отдаленное будущее (на языке современных литературоведов это называется «пересозданием»), наконец, как художественного воплощения того, что еще Белинский назвал «вечным и неопределенным стремлением, не уничтожаемым никаким удовлетворением»?¹ Вот вопросы, мучающие многих.

«Старуха Изергиль» Горького превосходное произведение, хотя и не реалистическое», — констатирует румынский писатель Думитру Мику и спрашивает: «Почему определенное течение — а именно реализм, как таковой, — на определенном историческом этапе (вторая половина прошлого века) должно быть абсолютизировано, почему оно должно ставиться над классицизмом, романтизмом, символизмом? Почему под его знаком должно развиваться все социалистическое искусство? Почему только «социалистический реализм», а не, скажем, социалистический романтизм?»² Ему отвечает украинский литературовед Л. Новиченко: «Да, образ Данко — великий образ, хотя и не реалистический (правда, о романтизме в его определенных течениях, шедшем нередко «рука об руку» с реализмом и сохранившем до сих пор действительную силу, должен быть вообще особый разговор). Да, «Герника» Пикассо — сильное, тревожащее и мучающее зрителя произведение, хотя к реализму отнести его невозможно. Да, Велимир Хлебников не был поэтом-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 153.

² «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 218.

реалистом, но это не мешает нам ценить своеобразное художественное обаяние его лучших стихов и поэм»¹.

Но, когда речь заходит непосредственно о романтизме, наши ученые и критики теряют уверенность.

Перед нами вышедшая в Баку книга Г. Бабаева «Поэт и время». Она посвящена Самеду Вургуну, определению его места в советской литературе. В книге есть интересные наблюдения, новые материалы. Но вот автор подходит к кардинальному вопросу о художественном методе поэта, и... начинается игра в дефиниции, растяжение понятий. «Значительное место в поэзии Вургуну занимала романтико-поэтическая манера повествования»², — читаем в первой главе. Несколькими страницами ниже: «Неисчерпаемо богатые наблюдения складывались в поэтические образы мастера романтического пейзажа» (76). Исследователь вспоминает знаменитую фразу поэта, сказанную еще в 1935 году: «Где же великий Байрон нашей эпохи?» (87). Естественно поэтому, что, когда он говорит о «романтизировании» поэтом положительных явлений нашей действительности, о том, что под пером С. Вургунa «частное перерастает в общее, обыденное и лишенное величия становится необычным, значительным», читатель готов согласиться с этим, как и с тем, что это «не внешний поэтический прием», используемый поэтом, а «результат его романтического мироощущения, романтического восприятия жизни» (111). Однако далее следует рассуждение на трех страницах, типичное для большинства работ советского литературоведения, в которых затрагивается проблема романтизма. Прочитав известное слова Горького о том, что наша действительность требует от художника подчеркивать и тем самым «романтизировать» положительные явления, Г. Бабаев пишет: «Романтизировать положительные явления» — характерная черта творчества С. Вургунa вообще, периода войны в частности... Ро-

¹ «Иностранная литература», 1967, № 3, стр. 229.

² Г. Бабаев, Поэт и время, Баку, Изд-во АН АзССР, 1966, стр. 41 (Далее отсылки к страницам этой книги — в тексте).

мантические тенденции проявились и в выборе сюжетов и героев, и в самой манере художественного воплощения образов. Он часто изображает людей, их действия и поступки в наиболее существенных чертах и моментах, обобщенно, крупно, опуская более мелкие индивидуальные частности и психологические детали...» (111—112).

Справедливо отметив далее, что своими корнями «романтическая традиция» Вургуна уходит в азербайджанскую классическую поэзию, связана с романтическими началами фольклора, Г. Бабаев присоединяется к утверждению Г. Ломидзе, что в творчестве С. Вургуна почти полностью отсутствует «отчетливо выраженный интерес к деталям», что романтизм Вургуна — «романтизм ищущей и борющейся мысли, романтизм характера, взятого крупно, масштабно, с намеренным отсечением всех подробностей, всех деталей быта». Сославшись в подтверждение на произведения Вургуна «Комсомольская поэма», «Басти», «Дастан о Баку», «Мечты негра», «Мугань», драмы «Вагиф», «Фархад и Ширин», «Инсан» («Человек»), исследователь заключает: «В свете всего этого вряд ли можно согласиться с М. Дж. Джафаровым, который утверждает, что Самед Вургун является реалистом и в этом реализме вся красота его искусства» (115).

Знаменательно, что Г. Бабаев избегает термина «метод» даже в тех случаях, когда говорит о стремлении С. Вургуна к «романтическому изображению действительности». Он не принимает категорического утверждения: «Самед — реалист», говорит «о стремлении С. Вургуна к революционно-романтическому изображению действительности» (112). Завершается же рассуждение следующей формулировкой: «Конечно, С. Вургун реалист, но он поэт-реалист революционно-романтического склада» (115).

И в приведенном рассуждении, и при дальнейшем конкретном анализе произведений С. Вургуна тезис о реализме поэта никак не аргументируется. Рассматривая знаменитую пьесу «Вагиф», исследователь правильно определяет ее как романтическую, не раз говорит о «романтической приподнятости» центрального героя, о «романтической типизации» персонажей (161). Сравнивая «Вагифа» с романом Ю. Везира, он замечает: «Ю. Везир как писатель-реалист подробно передает бы-

товые стороны жизни, а С. Вургун как поэт-романтик опускает их» (190). Романтическими драмами в стихах именуются и «Фархад и Ширин», и «Инсан». О последней сказано: «Пьеса написана как чисто романтическое произведение, и это в какой-то мере объясняет условность ее образов и ситуаций» (182).

Не берусь спорить с учеными, определяющими всю поэзию С. Вургуна как реалистическую. Но когда речь заходит о драматургии Вургуна, даже самые ортодоксальные сторонники реализма вынуждены прибегать к бесчисленным оговоркам. И не мудрено: очень трудно подвести под такой критерий социалистического реализма, как «правдивое, исторически-конкретное изображение жизни», историческую хронику «Вагиф». Не так легко рассматривать ее и с точки зрения энгельсовского принципа «правдивости деталей», «типических характеров в типических обстоятельствах».

Достаточно сопоставить «Вагифа», скажем, с «Петром Первым» А. Толстого, чтобы разница двух советских художников обнаружилась с очевидностью. Вургуна мало интересует то, что мы называем многогранностью, спецификой обстоятельств, игрой света и тени. По существу, он берет одну черту и на максимальном заострении, потенцировании строит характер героя. Вагиф — человек, упорно стремящийся сдержать «бешеного быка» — ханский деспотизм. Все силы, ум, помыслы героя устремлены сюда. И если использовать известную терминологию Станиславского, ради этой «большой правды», правды целого, поэт-романтик считает возможным быть не столь уж внимательным, а порой и просто невнимательным к правде деталей, к «маленькой правде». Тут сила, но тут и слабость романтического творчества. Герой раскрывается перед нами сразу, подкупает нас своим тираноборством, приподнятостью настроения, горячим словом. Но писатель должен найти для него настолько яркие, эмоциональные слова, чтобы они своим сиянием захватили нас, чтобы мы, так сказать, по цвету слов, по тембру голоса запомнили самого героя, отличили от многих подобных героев, созданных другими писателями-романтиками. Не учитывая всего этого, подходя к пьесе с иными критериями, нетрудно обнаружить в ней и элементы «модернизации» исторического прошлого, и однолинейность характеров...

Впрочем, когда речь идет о «Вагифе», тут еще можно спорить, опираясь на исторические документы. Но спор совершенно невозможен при рассмотрении сугубо романтической драмы С. Вургун «Фархад и Ширин». Как бы расширительно ни истолковывали мы такие категории, как «правдоподобие относительно действительности», «исторически-конкретное воссоздание действительности», они все равно будут теснить и жать нас при определении той художественной материи, в которой воплощена главная идея драмы «Фархад и Ширин». Такова идея всепобеждающей, всепоглощающей любви Фархада к Ширин, воспеваемая С. Вургуном. И сколько бы несообразностей с точки зрения строгого реализма мы ни находили в драме, какой бы исторической неопределенностью она ни отличалась, сколько бы мы ни твердили себе, что поэт стремится выдать за действительное великую мечту, возможность,— все это не мешает нашему сердцу все учащеннее биться по мере того, как сгущаются тучи над головой богатыря Фархада, сильного, как Геркулес, но доверчивого более, чем Отелло.

Рассказав в известном дастане «Сыну Азербайджана, Герою Советского Союза Исрафилу Мамедову» о том, как, еще юношей, герой «вырвал дикие рога» у взбесившегося быка,— писатель замечает:

Читатель спросит, вправду ль это было?
Что ж! Может быть, и сказка. Все равно.

Для писателя-романтика в таких случаях действительно все равно. Для писателя-реалиста — далеко не все равно. Писатель-реалист не откажется и от сказки, но воспримет ее именно как сказку и поэтому обрабатывает совершенно иначе, чем романтик.

Таким образом, чем глубже мы погружаемся в произведения С. Вургун, тем с большей несомненностью он предстает перед нами как писатель-романтик, романтик нового типа. Откуда же тогда это подчеркнутое, но конкретно не доказываемое стремление исследователей отмежеваться от такого определения? Что заставляет того же Г. Бабаева довольно стройное доказательство романтической природы творчества поэта разрушать такими зачинами: «Да, С. Вургун действительно художник-реалист, но...», «И, действительно оставаясь реалистом, С. Вургун часто...», «Конечно, С. Вургун реалист, но

он...»? Так же как других исследователей, Г. Бабаева вынуждает это делать тот факт, что романтизм не мешает, а, наоборот, помогает С. Вургуну, писателю страстному, глубоко партийному, писателю — воинствующему гуманисту, давать философско-поэтические символы, дорогие нашей эпохе, наполнять художественные образы содержанием, соразмеряя его с величием наших идеалов, насыщая раздумьями о сущности человеческого бытия, о его горе, счастье, смерти и бессмертии, раскрывать душевные богатства настоящего человека, его внутреннюю красоту, высоту его стремлений; воплощать идеалы добра и человечности; сопоставлять уже проявившиеся качества Человека с его неограниченными возможностями и, если хотите, с бесконечностью.

Спрашиваешь себя — а почему романтизм всему этому должен мешать? Разве даже в своей старой форме он мешал в этом Байрону, Шелли, Рылееву, Лермонтову или Шевченко? И почему в новой, принципиально новой своей форме, *органически* роднящей его с социалистическим реализмом, он не может удержать за собой всех этих возможностей? Даже если многие из них становятся возможностями и нового реализма, когда этот последний включает в себя так называемую третью действительность не только как позицию художника, но и как составную часть изображаемого объекта? Почему он не может возродиться в тех случаях, когда художник при изображении реального мира дерзнет изобразить все три действительности «телескопически», «потенцированно»? Или вообще изобразит мир таким, каким его хотелось бы видеть, покажет в конкретно-чувственных потенцированных формах, что предстоит сделать, «чего мы достигнем»?

В работе, специально посвященной проблемам романтизма, Л. Егорова утверждает: «Признавая на словах романтическую писателя, исследователи нередко непоследовательны в конкретном анализе, считают недостатками отдельные романтические черты произведения. В монографиях отсутствует четкость в трактовке соотношения метода социалистического реализма и романтических течений, развивающихся как в рамках данного метода, так и вне его»¹. Но, переходя к конкретному

¹ Л. П. Егорова, О романтическом течении в советской прозе, Ставрополь, 1966, стр. 19.

анализу, Л. Егорова сама следует проторенным путем, упорно стремясь доказать, что все романтические писатели, если они в ранний период отдавали дань «поверхностному романтизму» (выражение Л. Леонова), приходят впоследствии к органическому соединению в их творчестве романтизма как стилевого явления с реалистическим воссозданием действительности. Что же касается романтических течений «вне данного метода», то она считает их принципиально противостоящими методу социалистического реализма¹. При этом называется: «пассивный романтизм произведений Грина», «Романтики» и «Белые облака» Паустовского, «Пятый странник» Каверина...

В книге о Вургуне Г. Бабаев утверждает: «Когда романтика Вургунa переходит грани реализма, тогда мысли поэта становятся затуманенными, стиль вычурным, нарочито усложненным» (116). Невольно хочется спросить: при чем тут романтика — разве мало у нас и реалистических произведений, в которых мысли поэтов не то что затуманены, а вообще отсутствуют, но зато усложненности и нарочитой вычурности хоть отбавляй?

Останавливаясь на литературно-критической деятельности С. Вургунa, автор рассматриваемой работы упрекает его в том, что в «содержательных статьях «Создадим прекрасные произведения для нашей детворы» (1944), «Право поэта» (1953) и частично в содокладе на Втором Всесоюзном съезде писателей имелась некоторая переоценка романтики, идеального героя, возвышенного языка в произведениях и т. д.» (211). Столь ответственное утверждение аргументируется так: «Упорно отстаивая правомерность и жизненность, например, романтики и фантазии в советской литературе, поэт иногда предпочитал их действительному, реальному. С. Вургун писал: «Как жаль, что у нас почти нет произведений, в которых воспевались бы романтические, фантастические реальности, стоящие порою далеко от жизненной правды»... Здесь Вургун, отделяя романтику от реализма, противопоставляет их: «Фантастические реальности, стоящие порою далеко от жизненной правды», — не совсем точно сказано. На неверность подобного противопоставления

¹ Л. П. Егорова, О романтическом течении в советской прозе, Ставрополь, 1966, стр. 30.

справедливо указывала критика. Мамед Ариф писал: «Мы опять сталкиваемся с фактами, которые свидетельствуют о том, что не хорошо поняты здесь принципы социалистического реализма... Дань предпочтения романтики — это, хочешь или нет, — означает отодвигать реализм на второй план» (212).

Но почему же защита романтики, даже «дань предпочтения романтики» непременно должна рассматриваться как попытка отодвинуть на второй план реализм? Почему?

Литературоведы Украины, где, как известно, романтические традиции особенно сильны, выпустили в свет несколько книг, посвященных проблеме романтики и романтизма. Все исследователи рассматривают романтизм современной советской литературы как стилевое направление в рамках единого художественного метода социалистического реализма. Когда же они касаются проблемы в методологическом плане и затем пытаются обосновать свои положения анализом конкретных произведений, их наблюдения оказываются шире теоретических положений.

Перед нами шесть книг, в которых так или иначе, но в центре — проблема романтики и романтизма. Имею в виду книги О. Килимника и А. Тростянецкого, посвященные творчеству Ю. Яновского, книги Ю. Барабаша и С. Плачинды об Александре Довженко и обобщающие работы О. Килимника «Романтика правды» и М. Острика «Романтика в літературі соціалістичного реалізму». Взятые как целое, названные исследования дают почти исчерпывающее представление о романтизме во всей украинской советской литературе. Конкретный анализ творчества выдающихся писателей-романтиков позволяет авторам подойти к интересным обобщениям. Оговорюсь: некоторым из авторов. Наиболее теоретичны и содержательны книги: «Чистое золото правды» Ю. Барабаша и «Романтика в літературі соціалістичного реалізму» М. Острика. Если книга Ю. Барабаша по праву признается одной из лучших в довшенковедении, то книгу М. Острика я, не боясь ошибиться, назвал бы самой содержательной и самой интересной из всех современных работ о романтизме. Но и авторы остальных книг не обходят теоретических проблем.

Незадолго до своей смерти М. Рыльский настойчиво советовал перечитать заново Ю. Яновского. «В семье европейских литератур Ю. Яновский — писатель первого плана...»¹ — утверждает Л. Арагон. Попыткой перечитать заново Ю. Яновского и явились книги «Крила романтики. Життя і творчість Юрія Яновського» А. Тростянецкого и «Юрий Яновский. Очерк творчества» О. Килимника. Так их и рассматривала Н. Надъярных в рецензии, помещенной в журнале «Вопросы литературы» (1964, № 2). По справедливому мнению Н. Надъярных, книги А. Тростянецкого и О. Килимника — шаг вперед в этом направлении, но только один шаг вперед. Солидаризируясь с конкретными наблюдениями исследователей, она вместе с тем указывает на ряд серьезных недостатков. По существу, она упрекает авторов в том, что они не дают определения романтизма Ю. Яновского с точки зрения метода, не уделяют должного внимания особому качеству лиризма писателя, специфичности принципов типизации. И Тростянецкий и Килимник признают, что в 20-х годах Ю. Яновский выступал как романтик чистой воды. Рассматривая такие произведения, как «Роман Ма», «Мастер корабля», «Четыре сабли», они единодушно и справедливо говорят о характерных для творчества Ю. Яновского в целом гиперболизме, высокой эмоциональности, мощных взлетах фантазии, резких заострениях, исключительности, даже эксцентричности героев — «уникумов и трижды уникамов в своей ненормальности» (вроде Рубана из «Романа Ма»). Исследователи и вслед за ними рецензент их книг называют «Думу о Британке» романтической трагедией, сочувственно цитируют слова Ю. Яновского «о литературе конденсированных форм, рожденной страстью и дышащей страстью», намекают на особое качество и функцию лиризма писателя, на значительную роль в принципах типизации напряженных ситуаций. Однако ни исследователи, ни рецензент действительно не проявляют диктуемых всем этим глубины и последовательности (как сказано в рецензии Н. Надъярных).

В самом деле, переходя к теории, должно либо говорить о революционном романтизме автора «Романа Ма», «Мастера корабля» и «Четырех сабель» как художест-

¹ «Les lettres françaises», 4—10/VIII 1957.

венном методе и проследить дальнейшее его развитие в «Думе о Британке» и «Всадниках», либо, наоборот, показать, что уже в ранних произведениях писателя начинает формироваться метод социалистического реализма или, вернее, тип социалистического реализма в той его разновидности, которая потом найдет неповторимое выражение во «Всадниках», либо, наконец, хоть сколь-нибудь отчетливо определить разноречие между художественным методом ранних и методом последующих произведений Ю. Яновского, если оно существует.

Вслед за работой о творчестве Ю. Яновского вышла в свет новая книга О. Килимника — «Романтика правды. Питання романтики в українській радянській літературі». Не удивительно, что мы ищем в ней ответа на теоретические вопросы, вставшие перед нами при чтении исследований о Ю. Яновском, ждем «большей глубины и последовательности». О. Килимник значительно расширяет круг исследуемых материалов. В новой работе раскрываются литературные истоки революционного романтизма в украинской советской литературе: говорится о М. Коцюбинском, Л. Украинке, О. Слисаренко, молодом П. Тычине, В. Чумаке, В. Сосюре; вспоминаются дискуссии, вспыхивавшие в критике в связи с проблемами романтизма. Применительно к украинской литературе первых лет Октября, кажется, признается существование романтизма как художественного метода.

Центральное место и в этой книге отводится творчеству Ю. Яновского и А. Довженко. Многозначителен рассказ о том, как критика пыталась заставить возвышенных романтиков стать суровыми реалистами, как порой сами эти писатели почти начинали верить в возможность подобного превращения и как это, кроме причиненных писателям мучительных страданий, ничего не породило.

Признания писателей, приводимые исследователем (мы их сейчас процитируем), анализ лучших произведений Ю. Яновского и А. Довженко убедительно доказывают, что романтический настрой художника — нечто глубоко внутреннее, нервно-мозговое и психологическое, связанное с особенностями восприятия действительности писателем, его темпераментом, всем его существом (он так воспринимает жизнь, она такой видится ему), связанное с особенностями действительности, с особенно-

стями тех ее сторон, которые так раскрываются перед художником и только перед *этим* художником и так воссоздаются, пересоздаются им. «Напрасно думать,— цитирует исследователь письмо Ю. Яновского Александру Довженко (1930),— что я буду иным. Даже если бы меня судьба лишила не половины желудка, а руки, я и тогда писал бы, как пишу. Пел бы. Не мыслю себя в роли автора «земной», ползучей прозы. Воюют у нас против романтики, а мне смешно. Ведь куда ни посмотрю, вижу, как бурлит жизнь. Говорят, чтобы иллюстрировать те или иные лозунги, а как же душа человека? Ведь ваш Тимош не умирает, а Василь становится бессмертным»¹. «Я иначе не могу мыслить и писать, как пишу,— признается Довженко в письме Яновскому.— Меня давно называют романтиком. И ругали неоднократно за это. И били. Да и Вам за это попадало. Станные люди те, кто не может понять простой истины: ведь все, что я пишу, это правда. Я ведь реалист, но писать в стиле Нечуя-Левицкого я не могу. Мне ближе «Бульба» Гоголя, стиль возвышенный, высоко поэтический, масштабный, сгущенный. Вот и выходит, что я романтик-реалист».

О чем говорят эти документы, как и конкретный анализ произведений? О том, что творчество Ю. Яновского и А. Довженко не шло вразрез с правдой жизни? Да, об этом. Но еще и о том, что Ю. Яновский, А. Довженко по-своему видели жизнь, по-своему проникали в ее глубинные пласты и поэтому в самохарактеристиках перед словом «реалист» считали обязательным ставить слово «романтик».

Исследователю кажется, что для осмысления таких явлений в современной литературе вполне достаточно повторения известного положения о реализме, овеянном романтикой. И вот, определив важнейшие специфические черты творчества Яновского, Довженко, автор «Романтики и правды» и на этот раз, подходя к грани, за которой должно было начаться построение нового, собственного здания, вдруг остановился, предпочел ограничиться избитой истиной: это и есть стилевая модификация социалистического реализма. Неужели автор не замечает,

¹ О. К и л и м н и к, Романтика правды, Київ, Изд-во «Радянський письменник», 1964, стр. 137.

что тут им игнорируется какое-то очень важное звено? Вместо конкретных доказательств читателя заставляют поверить на слово. Поверь, что все сводится к стилевой особенности. А если это не так? Или — не совсем так? Тем более что сам исследователь говорит не просто о стилевых особенностях художественного отображения жизни В. Чумаком, ранним П. Тычиной, В. Сосюрой, Ю. Яновским, А. Довженко, но о специфическом мироощущении, характерном для этих писателей.

Разбираясь в предлагаемой нам концепции, обнаруживаешь в ней элементы искусственности, вызванные, как мне кажется, непоследовательностью ученого. Во-первых, даже внутри намеченного исследователем революционно-романтического направления отсутствует необходимая целостность. При всей родственности таких писателей, как Ю. Яновский и А. Довженко, и в их «действенной романтике» есть существенные различия. Если бы мне сказали: «Вот два места между романтизмом и реализмом, оставленные для Ю. Яновского и А. Довженко», — я бы поместил этих, всегда стоящих вполубоимку литературных братьев так, что Ю. Яновский все же оказался бы ближе к романтизму, а А. Довженко — ближе к реализму. Во-вторых, если романтизм раннего послеоктябрьского П. Тычины, молодого В. Сосюры следует рассматривать как своеобразный этап в овладении этими художниками методом социалистического реализма, то что представляет собою романтизм В. Чумака с точки зрения художественного метода? Неоформившийся социалистический реализм? В-третьих, О. Килимник не отрицает, что романтизм, как своеобразное художественное явление, а) имеет свой объект изображения: не всю жизнь в полноте и конкретности ее выражения, как у реализма, а определенные, «избранные» стороны, черты, качества, свойства ее; б) связан со специфическим мировосприятием писателя; в) проявляется в своеобразных стилевых формах и приемах, среди которых особую роль играет романтическая условность. Исследователь идет еще дальше, утверждая: «Романтическое начало в творчестве Довженко и Яновского выступает особенно сильно: оно определяет и отбор художественных средств, и архитеконику произведений, и художественный аспект отображения действительности».

Тогда, спрашивается, почему в совокупности все это не слагается в своеобразный художественный метод? Потому, отвечает исследователь, что произведения рассматриваемых писателей несут в себе большую правду нашей эпохи, опираются на живую действительность, в них своеобразными средствами раскрывается сокровенная сущность нового мира, хотя писатели, на первый взгляд, идут вразрез с принципом жизненности, «конкретики», достоверности, выходят «за грани вероятного». Но снова хочется спросить: а почему вообще романтизм в его активных формах должен идти вразрез с великой правдой жизни? Разве можно сказать что-нибудь подобное в связи с произведениями Байрона, Шелли, «Мцыри» Лермонтова? И разве в романтическом «Кавказском пленнике» Пушкин не запечатлел, по свидетельству Белинского образ «героя того времени»?¹ Ведь даже в таких нереалистических течениях, как современный модернизм, содержатся «крупницы» реализма, «в мистифицированных, изуродованных формах»², но содержатся. А если — допустим недопустимое — изображенное в произведениях Байрона, Шелли, Гоголя, Лермонтова, Рылеева — всего лишь «выдумка», «напрочно», то почему романтизм с тех пор не мог эволюционировать, приобрести исторически новые, принципиально новые качества? Вы отказываете ему в возможности обновления?

Напротив, говорят нам, время сближает возможное и действительное, история в наших условиях ставит в качественно новые отношения *возможное и действительное*, идеальное и реальное, должное и сущее, мечту и действительность, «правду дня» и «правду века»; наш реализм, обрета гарантированное будущее, способен «ухватывать» жизнь в революционном единстве ее прошлого, настоящего и будущего. Но почему нельзя это сделать в одних случаях реалистически, в других случаях романтически? Кроме того, наши условия, видимо, отличаются от условий, скажем, французских или итальянских. В социалистических литературах этих стран возможен революционный романтизм как метод? А в Китае? Во Вьетнаме? В Корее? И на каком конкрет-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 374.

² А. Дымшиц, Художественное многообразие советской литературы и современный модернизм.— Сб. «Современные проблемы реализма и модернизма», М., «Наука», 1965, стр. 100.

ном историческом этапе развития каждой отдельной литературы романтизм исчерпывает себя или, вернее, внутренне обновляется настолько, что превращается в типологическую ипостась социалистического реализма?

Наконец, еще один вопрос. Когда мы говорим о романтизме как чисто стилевом явлении («кособая стилевая линия в искусстве социалистического реализма», его «ответвление», по терминологии Л. Новиченко и О. Климиника¹, «романтическая струя в литературе социалистического реализма»², по терминологии Ю. Барабаша), не игнорируем ли мы элементарных законов диалектики? Ведь стиль не рубашка, не штаны, которые можно натянуть на кого или на что угодно. Стиль, как неотъемлемая часть формы, не может не зависеть от содержания и в свою очередь не оказывать на него воздействия. Стиль не нейтрален в формировании метода. Как можно поэтому, разъединяя их, отстаивать «принципиальную неделимость слова и образа, метода и стиля в каждом конкретном художественном произведении»³, о чем справедливо писал Н. Гей? Прошу понять меня правильно: я задаю вопросы, не имея пока ответа на них. Задаю их с уверенностью, что только ответив правильно на всю их совокупность, не связывая себя вперед данными формулами, мы решим наконец сложнейшую проблему.

В большинстве работ, посвященных проблеме романтизма в социалистических литературах, подчеркивается, что решение ее не следует связывать с вопросом о художественных формах. Но еще А. С. Пушкин, и именно в связи с романтизмом, сказал: «Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому. Если вместо *формы* стихотворения будем брать за основание

¹ См.: Л. Новиченко, Про багатство літератури, Київ, Изд-во «Радянський письменник», 1959, стр. 14.

² Ю. Барабаш, Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики Александра Довженко, М., «Советский писатель», 1963, стр. 5.

³ «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 47.

только *дух*, в котором оно писано,— то никогда не выпутаемся из определений»¹.

Этой стороне вопроса (проблеме формы) больше других исследователей уделяют внимание Ю. Барабаш и М. Острик.

Несмотря на то что и Ю. Барабаш и М. Острик считают проблему романтизма в нашей науке решенной, своими книгами (я бы сказал: некоторыми противоречиями, присущими им) они вносят много нового в ее понимание. Социалистический реализм, пишет Ю. Барабаш, один и единственный метод советской литературы (во всяком случае, современной). Но этот метод многогранен. Одна из граней — романтизм. Автор не уточняет: на всех ли этапах развития советской литературы романтизм является лишь «гранью» социалистического реализма. К тому же в книге встречаются положения, которые, как мне кажется, не совсем органично «увязаны» с ее категорической концепцией. В особенности они не согласуются там и тогда, где и когда Ю. Барабаш отказывается рассматривать «романтическую струю в литературе социалистического реализма» только как явление формы, пусть и обладающей известной самостоятельностью. «Романтичность таких произведений, как киноповести и рассказы А. Довженко, «Всадники» Ю. Яновского, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Прометей» А. Малышко, «Модры Камень» О. Гончара и другие,— пишет он уже в самом начале книги,— это романтичность как формы, так и содержания»².

Конкретный анализ эстетических принципов и творчества А. Довженко позволяет Ю. Барабашу сказать в связи с этим много интересного и закономерно подойти к главному вопросу, интересующему и нас с вами. Вот что говорится в рассматриваемой книге по поводу романтизма (заранее приношу извинения за обширность цитат):

«Однако в чем же дело: начинали разговор о творческом методе Довженко, а говорим все время в основном об особенностях его стиля — условность, символика, гиперболлизация, интеллектуальная насыщенность и т. д.

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 32—33.

² Ю. Б а р а б а ш, Чистое золото правды, стр. 14.

В некоторых работах, посвященных романтической форме в литературе социалистического реализма, прямо и безоговорочно выдвигается дилемма: стиль или метод? То есть вопрос ставится, так сказать, ребром: является ли творчество Вс. Вишневского, А. Довженко, Ю. Яновского, О. Гончара, К. Паустовского, С. Вургуна, Я. Брыля и других близких им писателей романтическим стилевым течением в литературе социалистического реализма или, быть может, следует говорить о каком-то отдельном творческом методе.

Казалось бы, вопрос этот не дискуссионный. То, что социалистический реализм — единственный творческий метод советской литературы, органически включающий в себя революционную романтику, и что бессмысленно выделять в нашей литературе еще один, «романтический» метод, доказано уже давно, ясно и неопровержимо. (Различного рода ревизионистские попытки в этом направлении вроде, скажем, противопоставления А. Лефевром социалистическому реализму некоего «революционного романтизма» успеха не имели...)

И все же сама постановка вопроса: «стиль или метод?», а в особенности ответ на него, категорический и безапелляционный, требует, по-видимому, уточнения».

Уточнение, вносимое исследователем, мне кажется значительно более широким и тонким, чем категорический тезис о романтизме лишь как грани метода социалистического реализма. «Беда в том, — говорит он, — что мы до сих пор не можем глубоко осмыслить во всей сложности, «ухватить» диалектику связей и взаимоотношений между понятиями метода и стиля. Можно ли вообще, не боясь упрощений и прямолинейности, рассматривать эти категории обособленно? Правомерно ли стремление непременно распределить все элементы художественного произведения (или наследия писателя, или все литературы) по двум полочкам, отнеся их либо к методу, либо только к стилю? Очевидно, нет. Ибо стиль — это не что иное, как конкретное воплощение творческого метода, проявление общего в частном: в стиле своеобразно, индивидуально выражены общие закономерности, присущие данному методу. Стиль, который не выражает, не воплощает, не конкретизирует определенный метод, такая же абстракция, как и метод, не выраженный, не

воплощенный, не конкретизированный в том или другом стиле» (54—55).

Ю. Барабашу кажется, будто тем самым он снимает дилемму «стиль или метод?», заменяя ее более тонким подходом к проблеме. По существу же рассуждение о «взаимопроникновении» метода и стиля если не содержит в себе, то предрешает ответ на вопрос, который не так-то легко согласовать с идеей «многогранности».

Как уже говорилось, в исследовании «Романтика в літературі соціалістичного реалізму» М. Острика интересуется прежде всего теоретический аспект проблемы. Отвергая несостоятельный взгляд на художественную романтику как на проявление идеалистического мировоззрения, М. Острик аргументированно критикует также тех, кто механически отождествляет романтизм с «мечтой», «революционной перспективой», «показом будущего». В художественном творчестве все это может изображаться и сугубо реалистическими средствами. Не соглашается М. Острик и с теми, кто ограничивается общей констатацией: романтизм входит составной частью в реализм. Опираясь на конкретный анализ творчества А. Довженко, Ю. Яновского, А. Левады, Л. Смилянско-го, он вносит поправку: «Творческое взаимодействие реалистического и романтического мышления создает большое художественное разнообразие: есть произведения, в которых романтическая струя настолько сильна, что мы их относим к романтическому крылу в рамках социалистического реализма; бывают произведения в целом реалистические, но в отдельных деталях романтически приподнятые; бывают, наконец, и произведения строго реалистические, где романтика, если бы там появилась, выглядела бы инородным телом.

Представление, будто абсолютно в каждом явлении советской литературы имеет место синтез романтики и реализма, не соответствует действительному положению в практике художественного творчества. Наличие в том или ином произведении мечты, революционной перспективы еще не является доказательством, что в нем есть элементы художественной романтики. Мечту, революционную перспективу выражает и реализм. О романтике можно говорить только

в том случае, когда перед нами романтическое содержание, выраженное в романтической форме»¹.

Говоря о синтезе романтического и реалистического начал во многих произведениях советской литературы, М. Острик вместе с тем констатирует: «Одновременно существуют произведения, которые стоят по-за синтезом,— произведения строго реалистические и произведения типично романтические во всех своих определяющих тенденциях. К последним относятся не только «чистые» легенды, но и другие стихотворные, прозаические, драматургические сочинения, в которых особыми приемами изображается видимый мир, объективируются в картинах и образах отдельные стороны духовной жизни советских людей или же реальные жизненные поступки изображаются в необычных условных формах» (81).

В книге анализируется очень детально то, что автор называет «романтическим содержанием», и то, что литературоведы именуют «романтической формой», «романтическим стилем». Тут много спорного. Иногда автор искусственно связывает себя произведениями только украинских писателей. В завершающей же части авторской концепции чувствуется некоторая «заданность». Исследователь подходит к конкретному анализу современной литературы с заранее сформулированной мыслью: «Отдельного «романтического метода» в нашей литературе не существует: художественная романтика подчинилась основным требованиям реализма, приняла его критерии, хотя и осталась романтикой,— унаследовала от прежнего романтизма особые изобразительные средства, особые способы отражения мира» (158—159). Чтобы быть убедительным в этом утверждении, исследователю недостает главного: ясного определения художественного метода именно как метода, художественного стиля именно как стиля; не хватает конкретного рассмотрения того, как и на каком историческом этапе развития той или иной из социалистических литератур происходит подчинение романтики основным требованиям реализма. Не ставится вопрос о внутреннем взаимодействии метода и стиля, вопрос о том, теряет ли форма свою относительную самостоятельность или же иногда сохраняет

¹ М. Острик, Романтика в літературі соціалістичного реалізму. Київ, Изд-во «Наукова думка», 1964; стор. 159. (Далее страницы указаны в тексте.)

устойчивость, даже автономию внутри социалистического реализма, несмотря на «подчинение» романтизма основным требованиям реализма. И как вообще можно, сохраняя «особые способы отражения мира», «особые изобразительные средства», при обращении к «романтическому содержанию» жизни утратить свою специфику и «подчиниться требованиям реализма»? Как это происходит конкретно? И, повторяю, с какого исторического момента начинается процесс «подчинения» в той или иной литературе, в творчестве того или иного писателя романтики основным требованиям реализма? Ведь сам автор стремится все время рассматривать романтизм как процесс, в движении, в развитии. К сожалению, в книге ответов на эти вопросы не найти. Поищем их в работах других исследователей, в творчестве видных писателей-романтиков.

В интересной, написанной с подлинным вдохновением работе М. Пархоменко «Еще о романтизме Юрия Яновского» убедительно доказывается, что по всему своему поэтическому складу Юрий Яновский был романтиком, влюбленным в социалистическую революцию, всю жизнь слагавшим о ней героические гимны. Это были романтические гимны, — говорит исследователь и уточняет: не по художественному методу, а по жанру и стилю. Тем удивительнее, что первый же удачный гимн революции — роман «Четыре сабли» — был «разгромлен» критикой. Она обнаружила множество идейных и иных пороков в произведении, заносившем сабли единственно над головами тех, кто пытался потопить в крови нашу революцию. Яновский, создавая роман «Четыре сабли», сознательно стремился к одному: показать элиминированные от всего мелочного, житейского, будничного, временного героизм, самоотверженность, беззаветную отвагу, «пафос исполнения, волю к осуществлению приказов революции на отдельных участках»¹. Он не вдавался ни в психологию, ни в сложности становления революционных характеров. Он сосредоточился исключительно на том, как, «кладя головы за революцию и разбивая грудь о враже-

¹ Здесь и далее цитаты из произведений Ю. Яновского даются по книге: М. Пархоменко, Обновление традиций, М., «Художественная литература», 1970, стр. 302, 304.

ский панцирь», революционные отряды неудержимым потоком прорывались к своему будущему — коммунистическому будущему. Яновского интересовала в данном случае только возвышенная сторона в людях и в жизни. Он слагал гимн, пользуясь лишь самыми яркими красками, не заботясь о полутонах, перепрыгивая через препятствия, через временные и пространственные барьеры, не боясь игнорировать то, что Гегель применительно к искусству обозначал словами «здесь», «сейчас», «вот поэтому».

Кстати о Гегеле: великий философ говорил, что основой романтического искусства становится возвышенное духовное начало, что «им в Пантеоне все боги сброшены с пьедестала, пламя субъективности разрушило их»¹. И в другом месте: «Аспект внешнего существования предоставлен случайности и авантюризму фантазии, которая по произволу то отражает существующее, как оно есть, то беспорядочно перемешивает образы внешнего мира и искажает их до карикатурности. Ибо это внешнее уже не имеет больше, как в классическом искусстве, своего понятия и значения в самом себе, а имеет его в сердце, в царстве чувств...»²

Это — очень важные наблюдения, помогающие нам лучше понять существо произведений романтического типа и в социалистическом искусстве. Романтизм, как видим, отнюдь не исключает отражения, показа существующей действительности, как она есть, но он сочетает такой показ со смелым пересозданием действительности, выявлением ее глубинной сущности в потенцированно субъективных преломлениях. В этом суть. В игнорировании же ее причина бед, которые посыпались на Ю. Яновского после выхода в свет «Четырех сабель». Обнаружив в романе элементы реальности, критики стали противопоставлять их вполне естественным в произведении романтического типа «случайности и авантюризму фантазии». Только при таком подходе и могли возникнуть обвинения писателя в недостаточно конкретной разработке характеров, в изображении украинского крестьянства без строгой классовой дифференциации (в русской литературе аналогичное обвинение предъяв-

¹ Гегель, Соч., т. XIII, стр. 89.

² Там же, т. XII, стр. 86.

лялось критикой автору «Думы про Опанаса»). Подчеркиваю, в этом корень ошибочного истолкования произведения, а не только в том, что, как пишет М. Пархоменко, «литературоведы судили о романе, игнорируя требования жанра и стиля, в котором он написан»¹.

Почти одновременно с цитируемой работой М. Пархоменко появились воспоминания Ю. Смолича о Ю. Яновском. Маститый писатель не игнорирует ни жанра, ни стиля «Четырех сабель», но, с самоуверенной иронией правоверного реалиста, не стесняется и посмертно упрекать своего друга почти во всем том, в чем его упрекали при жизни. Мемуарист даже о «Всадниках» говорит со скептической поткой, о тех самых «Всадниках», о которых П. Тычина сказал, что они были чем-то вроде патента на получение украинской прозой зрелости. Ю. Смолич уверен: сначала гнали Яновского, не замечая его достоинств, потом стали восхвалять, не замечая существенных пороков. Сам он с гордостью признается, что был первым читателем «Всадников», книжка ему показалась чудесной, но и в ней были «блохи», да и не все пришлось по вкусу². И далее, в сущности, он распространил на все творчество Ю. Яновского те упреки, которые делались в давно прошедшие времена в связи с «Четырьмя саблями». Вспомнив, что в кабинете Яновского стояла модель яхты, он заявил: «Но был то, если хотите, и верный символ характера творческого труда Яновского: парус — «одинокий» и море — «в тумане»³.

Как видим, мемуаристом не принимается само мировосприятие, отличающее Ю. Яновского как романтика. Оно представляется ему ущербным — расплывчатым и индивидуалистичным. В более категорической форме на этом настаивали критики при жизни Ю. Яновского. Они сумели дезориентировать его и, в сущности, обречь на бесплодие. По мнению М. Пархоменко, дело сводилось к попыткам заставить Ю. Яновского перейти от романтического стиля к стилю реалистическому. Может быть, это и так, коль скоро стиль понимать как явление концептуальное, если не больше. На такую мысль наталкивает следующий грустный рассказ исследовате-

¹ М. Пархоменко, Обновление традиций, стр. 301.

² Ю. Смолич, Яновский. — «Прапор», 1969, № 6, стр. 14.

³ Там же.

ля, являющийся одновременно финалом интересной работы.

«Однако в годы появления первых романтических произведений Ю. Яновского, да и вслед за тем, у романтизма были и решительные противники. Они упорно твердили о «кризисе романтизма», о его несовместимости с реализмом и настойчиво советовали Яновскому покинуть романтическую стезю в литературе. Нередко эти советы сопрягались с упреками в искажении правды о гражданской войне, политическими квалификациями и обвинениями. В одном полемическом докладе о романтизме справедливо говорится о «страданиях, причиненных Ю. Яновскому ретивыми защитниками реализма»... Изруганный и многократно обвиненный, Яновский оставался верен избранному направлению...

Но уйти от романтики советовали ему и критики, дружественно настроенные к писателю. За их похвалами в адрес автора «Всадников» следовали разочаровывающие «но», говорилось, что он «не смог создать широкого социального полотна, которое давало бы глубокий, развернутый образ эпохи», и что помешал ему это сделать романтизм. Вслед за этим роман «Всадники» рассматривался как «серьезный шаг» автора «на пути овладения реалистическим методом».

Все это в конце концов поколебало уверенность писателя в себе, а затем и сбilo его с избранного пути. После «Всадников» Ю. Яновский-прозаик написал две книги рассказов («Короткие истории», 1940; «Киевские рассказы», 1948) и роман «Мир»... Но его новые произведения написаны в ином, уже не романтическом ключе. «Искусство Яновского, — писал о его романтизме Л. Новиченко, — основано на иных принципах, нежели обычная проза». Можно только пожалеть, что после «Всадников» Яновский совершил поворот именно к такой прозе, требовавшей иной природы таланта...

Чтобы от «героизма исполнения», «конденсирования» действительности в художественных образах, изображения героев, только вполне сложившихся, перейти к реализму психологического анализа — потребовалась коренная перестройка всей стилиевой системы художественного мышления. В работе над романом «Живая вода» (1947) Яновский попытался совместить романтические средства с приемами (особенно в картинах партизанско-

го движения периода Великой Отечественной войны) психологического анализа. Но роман подвергся резкой (явно преувеличенной и во многом несправедливой) критике идейных недостатков, которая была распространена и на «рецидивы» романтизма. В переделанном варианте роман (теперь он носил новое название — «Мир», 1950) был одобрен критикой. И все же, трезво оценивая роман, историки украинской советской литературы должны были отметить: «Маловыразительны персонажи бывших фронтовиков — нынешних колхозников. Ни один из них не имеет ярко выраженного индивидуального облика». О почти одновременно созданной книге «Киевских рассказов» те же историки пишут: «В рассказах... много интересного, есть художественные находки и недочеты, творческие победы и поражения». С этим вполне можно согласиться, но и «достижения» и «победы», а тем более «недочеты» и «поражения» писателя не принесли украинской прозе чего-то существенно нового, новаторского. В истории украинской прозы он будет светить своим романтическим светом...»¹

Мне кажется, этот печальный эпилог скорее может убедить читателя в том, что неудачи Яновского последних лет объяснялись чем-то большим, нежели безуспешная стилевая переакцентировка. Я имею в виду постоянный перевес в произведениях писателя романтических элементов. И в этом его отличие от Александра Довженко, который тоже начинал свой путь как романтик, но романтик, в творчестве которого постоянно шла «тяжба» романтических элементов с элементами реалистическими, разрешавшаяся чаще в пользу реализма.

Главным героем творчества Александра Довженко оставался народ, создавал ли украинский писатель-кинорежиссер «Звенигору», «Арсенал», «Землю», «Ивана», «Щорса», «Украину в огне» или «Зачарованную Десну». О народе он говорил благоговейно, застенчиво, с трепетной радостью и целомудрием. Говорил только правду, возвышенную в своей повседневности, порой очень суровую. В киноповести «Украина в огне», написанной в 1943 году, он сказал много такого, о чем в то

¹ М. Пархоменко, Обновление традиций, стр. 328—331.

время многие боялись не то что сказать, но даже подумать наедине с собой. И — не сказал того, что говорилось беспрерывно вопреки правде.

Судьба отпустила на долю Довженко слишком много горечи. Но он все-таки смог внести колоссальный вклад в мировое искусство. Как художнику ему полнее, чем какому-либо другому украинскому мастеру культуры, удалось художественно воссоздать синтетический образ родного народа, строящего новый мир. Быть может, здесь и кроется одна из важнейших причин того, что даже самые смелые исследователи творчества Довженко, когда заходит речь о художественном методе этого своеобразнейшего мастера культуры, начинают свои рассуждения со слова «реализм». Загипнотизирован этим словом и С. Плачинда¹, — даже и тогда, когда высказывает интересную мысль, имеющую принципиальное значение. Он пишет: «Разумеется, романтика Довженко — это не штучная гибридизация высокого и земного... Это настроенность художника на великую правду жизни, настроенность, которой не заменят ни исключительная образованность, ни опыт, ни самые лучшие стремления. И сколь бы искусно ни соединял иной художник «приемы» и «способы», он не поднимется на высоты подлинной романтики. Романтиками не становятся — романтиками рождаются»².

В этих словах ощущается стремление исследователя воспринимать романтику как нечто имеющее величайшую ценность. При этом под романтикой в ее художественном выражении понимается то, что другие именуют романтизмом. С. Плачинда, однако, избегает пользоваться последним термином даже там, где он прямо-таки необходим. Имею в виду анализ «Звенигоры». Он предпочитает более эластичное понятие «романтическое». Но, как уже говорилось выше, романтика, романтическое в жизни может отражаться в художественном творчестве и сугубо реалистическими, и чисто романтическими средствами, и органическим сплавом их, как то наблюдается, по верному замечанию самого же С. Плачинды, в «Щорсе» Довженко.

Отрицательное отношение исследователя к термину

¹ См.: Сергій Плачинда, Олександр Довженко. Життя і творчість, Київ, изд-во «Радянський письменник», 1964.

² Там же, стр. 138.

«романтизм», кажется, объясняется тем, что художественным эквивалентом «правдивости», «правды жизни» он считает «реализм». Во всяком случае, последнее понятие употребляется им на протяжении всего исследования только в таком значении. Вот почему он не решается говорить о романтизме Довженко даже в связи с «Звенигорой».

Между тем не просто романтизирование действительности мы находим в «Звенигоре», а восприятие жизни в потенцированных формах и изображение ее романтическими средствами. Аллегория, легенда, символ; смелое сближение эпох, соединение противоположных планов; резкая контрастность, сгущенность образов, заостренность их, доходящая почти до схематизма, — вот что показательно для произведения в целом. Условен и в то же время символичен главный герой произведения — тысячелетний Дед, гибнущий в злых сечах с врагами и снова воскресающий, чтобы, победив чужеземцев, затем отыскать спрятанные ими клады, в которых заперта доля тружеников. Условен и символичен этот Дед, рассказывающий легенды, сквозь которые видится история Украины. Условна и символична Звенигора — олицетворение народной мечты о свободной, мирной жизни трудящихся. Символичен поезд, который ведет ставший революционером, победивший всех врагов Октября младший внук Деда — Тимош. Как романтический, а не только как романтично-песенный, фильм «Звенигора» и был воспринят зрителем, сумевшим оценить и режиссерские находки Довженко, и глубокое философское содержание произведения, его могучий лирический пафос, его национальное своеобразие. «Красный Гофман» — хотел назвать свою статью о Довженко С. Эйзенштейн после первого просмотра «Звенигоры». В этой лаконичной характеристике содержится определение и художественного метода, который нашел дальнейшее развитие в классическом произведении — кинофильме «Арсенал», представляющем собой, с этой точки зрения, явление более сложное, чем «Звенигора». В нем резко усиливаются элементы реалистические, вступая, условно говоря, в тяжбу с элементами социалистического романтизма, на мой взгляд, все же преобладающими в произведении.

Действие в «Арсенале» разворачивается в строго

очерченных исторических рамках: последние месяцы первой мировой войны, Февральская революция, керенщина, Октябрь, петлюровщина, восстание киевских рабочих-арсенальцев в январе 1918 года против националистической Центральной рады. Но связующие произведение в единое целое узлы, главные звенья, кульминационные эпизоды таковы, что общий настрой произведения, приемы и средства раскрытия действительно богатейшего содержания могут быть определены как романтические по преимуществу.

Какими образами, картинками, ситуациями, эпизодами, репликами навсегда врезывается в нашу память «Арсенал»?

Сценой, в которой избиваемый уставшим от тягот войны бедолагой-хлеборобом конь вдруг поворачивает к нему голову и молвит человеческим голосом: «Не туди б'єш, Іванс».

Сценой, в которой вдруг оживает в портретной рамке Тарас Шевченко и задувает свечу, зажженную чиновником.

Вот этой удивительной сценой: по снежному полю кони мчат лафет, на котором лежит убитый Федорченко... Летят кони... кричат кони на лету: «Чуемо!.. Чуемо, господарі наші! Летимо всіма двадцятьма чотирма ногами!»

И вот этой: убитый арсеналец оживает на миг, поднимается во весь рост и бросает гранату в проезжающий петлюровский броневик.

И, наконец, венчающей произведение всемирно известной сценой-символом: отбросив заевший пулемет, Тимош «выпрямился, разодрал рубаху на груди и стал, как железный. Страшной ненавистью и гневом пылают очи.

Три залпа дали по нему гайдамаки и, видя, что их выстрелы бесполезны, закричали в смятении:

— Падай! Падай!

И сами исчезли.

Стоит Тимош—украинский рабочий».

Эта могучая метафора, этот грандиозный символ несет в себе всеопределяющую идею киноэпопеи—идею бессмертия революции. В этой сугубо романтической, условной, высокопоэтической сцене, органически вырастающей из всего произведения, смыкаются в золотую

цепь все основные его звенья. Она глубоко органична. Поэтому, как бы сильно мы ни боялись слова «романтизм», мы не уроним славы «Арсенала», назвав его все же романтическим, а не только романтическим.

В последующем творчестве А. Довженко наблюдается усиление реалистических элементов, которые, как не раз отмечалось выше, вступают в органический сплав с элементами романтическими. В одних произведениях А. Довженко выступает как *реалист-романтик* («Щорс», «Украина в огне»), в других как *романтик-реалист* («Повесть пламенных лет»). В них причудливо, но глубоко органично соединяются романтическая крылатость, возвышенность с вниманием к повседневной характеристической детали, острый драматизм с глубоким психологизмом, с песенной задушевностью, мягким, специфически украинским лиризмом. Это уже своеобразный тип социалистического реализма в более точном смысле понятия, позволивший Ю. Барабашу высказать мысль, что настало время рассматривать Довженко как реалиста¹. Из сказанного выше легко заключить, что мне эта проблема представляется более сложной и должна решаться гибче. Не будет оскорблением памяти замечательного художника, если мы скажем, что он умел остро-ту конфликтов эпохи, масштабность человеческих характеров, крылатость их душ, грандиозность их надежд выражать и как романтик, и как романтик-реалист, и как реалист-романтик, и как реалист. И во всех случаях его произведения носили социалистический характер. В них — красивая, находящаяся в непрерывном динамизме правда нашей революции, правда строителей и защитников нового мира. Это не отвержение мысли Ю. Барабаша, а уточнение ее в соответствии с конкретным многогранным творчеством Довженко.

Обращаясь в связи с проблемой романтизма к русской советской литературе, вспоминаешь прежде всего «Двенадцать» Блока — поэта, чье искусство, по верному утверждению исследователя, «было и всегда оставалось

¹ См.: Ю. Барабаш, Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики, М., «Художественная литература», 1968.

романтическим», поэта, который «средствами искусства строил свой образ действительности, и образ этот был романтическим по самой художественной природе», не противоречащей «правде жизни»¹. Вспоминаешь, далее, лучшие произведения поэтов Пролеткульта, «Думу про Опанаса» Э. Багрицкого. Однако для анализа я возьму творчество Александра Грина, значительно отличающегося от только что названных писателей (виды, типы современного прогрессивного романтизма, творческие течения внутри его многообразны).

Как мы знаем, даже и после смерти замечательных писателей-романтиков не раз выводились на их могильных плитах страшные слова об аполитичности их творчества, отрешенности от жизни, отсутствии национального своеобразия и т. п. Отзвук их порой находишь даже там, где совсем не ожидаешь. В известной статье «Жизнь Александра Грина» К. Паустовский писал: «Старая Россия наградила Грина жестоко — она отняла у него еще с детских лет любовь к действительности. Окружающее было страшным, жизнь — невыносимой. Она была похожа на дикий самосуд. Грин выжил, но недоверие к действительности осталось у него на всю жизнь. Он всегда пытался уйти от нее, считая, что лучше жить неуловимыми снами, чем «дрянью и мусором» каждого дня».

И далее: «Пришла революция. Ею было поколеблено многое, что угнетало Грина: звериный строй прошлых человеческих отношений, эксплуатация, отщепенство — все, что заставляло Грина бежать от жизни в область сновидений и книг. Грин искренне радовался ее приходу, но прекрасные дали нового будущего, вызванного к жизни революцией, были еще неясно видны, а Грин принадлежал к людям, страдающим вечным нетерпением. Революция пришла не в праздничном уборе, а пришла как запыленный боец, как хирург. Она вспахала тысячелетние пласты затхлого быта. Светлое будущее казалось Грину очень далеким, а он хотел осязать его сейчас, немедленно. Он хотел дышать чистым воздухом будущих городов, шумных от листвы и детского смеха, входить в дома людей будущего, участвовать

¹ В. Орлов, Некоторые итоги и задачи советского блоковедения, «Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 517—518.

вместе с ними в заманчивых экспедициях, жить рядом с ними осмысленной и веселой жизнью. Действительность не могла дать этого Грину тотчас же. Только воображение могло перенести его в желанную обстановку, в круг самых необыкновенных событий и людей. Это вечное, почти детское нетерпение, желание сейчас же увидеть конечный результат великих событий, сознание, что до этого еще далеко, что перестройка жизни — дело длительное, все это вызывало у Грина досаду. Раньше он был нетерпим в своем отрицании действительности, сейчас он был нетерпим в своей требовательности к людям, создавшим новое общество... Грин умер на пороге социалистического общества, не зная, в какое время умирает. Он умер рано. Смерть застала его в самом начале душевного перелома. Грин начал прислушиваться и пристально присматриваться к действительности. Если бы не смерть, то, может быть, он вошел бы в ряды нашей литературы как один из наиболее своеобразных писателей, органически сливших реализм со свободным и смелым воображением»¹.

На мой взгляд, эта характеристика не только выводит Грина за пределы революционной действительности, но и в какой-то мере отрывает его творчество от лучших традиций русской литературы. К. Паустовский как бы забыл и о том, что А. Грин начал свою литературную деятельность еще при зорях первой русской революции (и начал ее как реалист), и о том, что трудная жизненная дорога писателя пролегла через революционное подполье, тюрьмы, бессрочную ссылку. Накануне 1905 года, находясь в тюрьме, он сблизился с настоящими революционерами. Вторично попав в руки царских ищеек, он был осужден на бессрочную ссылку в Сибирь по делу севастопольских социал-демократов. Игнорировать такие факты при рассмотрении творчества писателя нельзя, хотя, конечно, не надо и превращать их в определяющие все и вся. Грин не принимал «дряни и мусора» текущих дней. Так. Но именно «дряни и мусора», а не самих дней. Есть нечто, глубоко, пусть и очень своеобразно, опосредствованно связывающее творчество писателя с действительностью, с ее внутренними чело-

¹ А. Грин, Новеллы. Алые паруса, М., «Московский рабочий», 1964, стр. 3, 4.

вечными силами, с ее положительными потенциями, с тем истинным, что противостоит «дряни и мусору» каждого дня. Революционные вожаки, отказавшиеся покинуть тюрьму, пока из нее не освободят «студента» Гриневского, несомненно помогли будущему писателю всем сердцем ощутить обжигающую красоту того истинного, что потом он воспевал всю жизнь.

А. Грин не писал своих интересных рассказов для того, чтобы помочь людям забыть на час времени тяжелую, но привычную жизнь (как утверждал К. Паустовский, трансформируя одну мысль из «Моих университетов» Горького), «навевать человечеству сон золотой». Иначе чем объяснить тот, например, факт, что многие необыкновенные герои его действуют в довольно обыкновенных условиях (припомним отношение Меннерса к матери Ассоль или отношение жителей Каперны к самой Ассоль в «Алых парусах»). Может быть, утверждение К. Паустовского в какой-то мере соответствует дореволюционному творчеству писателя. Что же касается послеоктябрьского творчества А. Грина, то это — творчество романтика, уверенного в том, что достаточно перед людьми развернуть их положительные возможности, увлечь возвышенной мечтой, чтобы они, люди, превратили возможность в реальность, мечту в действительность. Отсюда, в частности, некоторые иллюзии писателя, прорвавшиеся и в «Алых парусах». Во всяком случае, в творчестве нового периода, начавшегося в 1917 году, улавливаются нити, связывающие мечту поэта с гигантскими историческими сдвигами в России. Исследователи напрасно не обращают внимания на многие «мелочи». Вот одна из таких «мелочей».

Лучшее творение А. Грина — феерия «Алые паруса» была задумана в самом конце 1917 — начале 1918 года и первоначально должна была называться «Красные паруса». Другими словами, замысел ее относится к периоду триумфального шествия социалистической революции, когда все казалось возможным, достижимым под символическим красным цветом. Вспоминая о том, как он однажды увидел в витрине магазина бот с красным парусом, Грин рассказывал: «Идея любовной материнской судьбы напрашивалась здесь сама собой. Кроме того, нарочитость красных парусов, их, по-види-

тому, заранее кем-то обдуманная окраска приближала меня к мысли о желании изменить естественный ход действительности согласно мечте или замыслу, пока еще неизвестному»¹. Разве не улавливается внутренняя перекличка между этим «желанием изменить естественный ход действительности» и тем, что творилось тогда на безграничных просторах России, в чем принимал активное участие сам Грин, находясь в рядах Красной Армии? Недаром «Алыми парусами» восхищался Горький.

Едва закончив работу над феерией «Алые паруса», писатель принялся за роман «Блистающий мир» — одно из самых оригинальных произведений в советской литературе. Грин пропел гимн летающему человеку, его крылатости, неисчерпаемой душевной щедрости и всему тому, что безжалостно подавляется или извращается в человеке эксплуататорским обществом. Создав образы министра Дауговета, его племянницы Руны Бегуэм, писатель свел счеты со старым миром, проклял его социальные и нравственные устои (иерархию, деспотизм, индивидуализм — культ сверхчеловека, старающегося «поработить всех»). Проклял — во имя полного счастья людей, не знающих, что такое нищета, унижение, рабство, разврат, честолюбие... Проклял — во имя бескорыстной, всеобъемлющей, возвышающей любви к людям, книгам, цветам, морям, путешествиям, животным, птицам, красивым тканям, мрамору, музыке, причудам, во имя того, чтобы каждый живущий мог сказать: «Мне хорошо». Во имя этого любимец писателя, летающий человек Друд говорит Руне: «Нет». И добавляет: «Без сомнения, путем некоторых крупных ходов я мог бы поработить всех, но цель эта для меня отвратительная. Она помешает жить». Весь старый мир поднимается против Друда, ибо Друд угрожает его существованию: «Неподвижную, раз навсегда данную, как отчетливая картина, жизнь — волнует, изменяет и в блестящую даль, смеясь, движет ее». В финале мы видим Друда поверженным. Он убит. Однако всем ходом повествования утверждается величие, красота и бессмертие мечты, олицетворением которой в романе является Друд.

Сам А. Грин сказал о феерии «Алые паруса»: «Жи-

¹ А. Грин, Новеллы. Алые паруса, стр. 392.

вая мечта». Такой же живой мечтой остается и «Блистающий мир». Писатель верил, что человек когда-то летал и в будущем будет летать, не нуждаясь ни в каких приспособлениях. Но еще глуже верил он в то, что для человека в мире нет ничего невозможного, что духовно человек может и будет бесконечно возвышаться, становиться все прекраснее. Вот это убеждение он и стремился раскрыть в чудесных романтических произведениях, смело прибегая к эмоционально заражающим иносказаниям, красочной символике, емкой аллегории, переходя от удивительных по меткости бытовых деталей к самой причудливой фантазии; соединяя почти несоединимые миры; удивляя тончайшими психологическими оттенками, острым драматизмом; согревая всепроникающим лиризмом, в котором есть и печаль, и ликование, и ирония, и даже патетика.

«Грин — романтик по складу своего таланта, по стилю своего письма, «по самой строчечной сути»¹, — утверждается в одной из лучших статей о писателе. Утверждение тем более убедительное, что автор его внимательно исследует реальные истоки романтизма Грина, показывает, как действительность то одной, то другой своей гранью отражается в сияющих солнцем портах Лиссе и Зурбагане, Сан-Риоле и Гель-Гью, входит в творчество писателя удивительным богатством бытовых «реалий», ассоциаций. Это не помешало Ф. Минквицу, автору послесловия к немецкому изданию «Джесси и Моргианы», с полным основанием написать о Грине, что в его центральных героях «с большим мастерством и осознанностью набросана, как и в народных сказках, истинная модель человеческого существования, каким оно должно быть и каким оно не могло быть».

Александр Грин — романтик, певец надежд, подвигов и дерзаний, певец людей, нераздельно живущих своей мечтой, жаждой самого светлого, прекрасного, верящих в него так, что вера их не может не стать действительностью. Они несут красоту в самих себе. Эта красота и все, связанное с нею, изображается Грином, по верному замечанию французского профессора К. Фриу, так, что кажется пересозданной, как бы уд-

¹ В. Вихров, Александр Грин. — В книге: Александр Грин, Избранное в 2-х томах, т. I. Рассказы. Блισταющий мир. Золотая цепь, Симферополь, Крымиздат, 1962, стр. 24.

военной. И вместе с тем это красота, которая может и должна становиться красотой самой жизни. Три бездельника из Кордон-Брюна, разыгрывая искателя редкостей Эммануила Стиля, рассказывают ему, что в лесном океане, тянущемся на тысячи миль, есть «центр наибольшего и наипоразительнейшего, неизвестного впечатления». Стил догадывается, что они шутят. Но вот его изнутри потянуло в эти леса, он загорелся мечтой увидеть в центре этого леса плато, на котором живут несколько семей в бревенчатых домах, утопающих в садах и цветниках. Он пробрался в середину лесного океана, отыскал чудесное плато и «сделал Сердце Пустыни». И в «Алых парусах» капитан Грэй, узнав о мечте Ассоль, проникается красотой этой мечты настолько, что превращает ее в действительность. «Я,— говорит он помощнику,— делаю то, что существует как старинное представление о прекрасном — необычном, и что, по существу, так же сбыточно и возможно, как загородная прогулка. Скоро вы увидите девушку, которая не может, не должна иначе выйти замуж, как только таким способом, какой развиваю я на ваших глазах... Вы видите, как тесно сплетены здесь судьба, воля и свойство характеров; я прихожу к той, которая ждет и может ждать только меня, я же не хочу никого другого, кроме нее, может быть, именно потому, что благодаря ей я понял одну нехитрую истину. Она в том, чтобы делать так называемые чудеса своими руками. Когда для человека главное — получать draжайший пятак, легко дать этот пятак, но когда душа таит зерно пламенного растения — чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии». И потому, что за всей нереальностью мы чувствуем вот эту сверхреальность, повесть потрясает нас до глубины души, слезы радости застилают глаза, когда мы видим, как мчащаяся навстречу капитану Грэю Ассоль вбегает «по пояс в теплое колыхание волн, крича: «Я здесь, я здесь! Это я!»

Стало быть, романтизм А. Грина — романтизм того, что способны сделать люди. Он преследует цель не увести людей от действительности, а помочь им возвыситься над ней, чтобы обогатить ее новой красотой — и только красотой. Это не означает, конечно, что у Грина не было произведений неудачных, навеянных внутренним спором с действительностью и даже мешавших читате-

лю правильно понять действительность, чтобы подняться над ней. Но сейчас речь идет о главной тенденции его творчества. На мой взгляд, этой тенденции не противоречит собственное признание писателя: «Я писал не столько о том, что со мною было и что я знаю, сколько о том, чего мне хотелось бы и что я знаю только воображением»¹.

А. Грин умер 8 июля 1932 года. К. Паустовский полагал, что, проживи Грин дольше, «может быть, он вошел бы в ряды нашей литературы как один из наиболее своеобразных писателей, органически сплавивших реализм со свободным и смелым воображением». Возможно... Такие примеры существуют и в русской, и в украинской, и в грузинской, и в узбекской, и в татарской литературах. Однако из всего этого отнюдь не следует, будто в области романтического творчества (даже и «органически не сплавив» и т. д.) Грин не сказал своего слова и не останется в нашей литературе «как один из наиболее своеобразных писателей...». Он остался верен избранному художественному методу. Разумеется, этот метод и в его творчестве изменялся, развивался, совершенствовался. Но это был именно романтизм как художественный метод. Об этом все чаще начинают (порой — очень робко) говорить исследователи, литературные критики, писатели. Укажу хотя бы на две рецензии, появившиеся почти одновременно в связи с выходом в свет шеститомного собрания сочинений А. Грина и публикацией гриновских черновигов в одном из томов «Литературного наследства».

Автор первой из них (В. Ковский) писал о том, что романтизм не был для А. Грина «болезнью роста», как для некоторых русских писателей XIX века. Больше того, в отличие от них, Грин «шел от реализма к романтизму, ибо его романтизм по сравнению с его реализмом открывал несравненно более заманчивые художественные перспективы»². Переходя к конкретной характеристике творчества Грина, рецензент правильно утверждал: «Рисуя своих романтических героев, Грин руководствовался не столько тем, что есть, сколько тем, что

¹ См.: Л. Борисов, Документ, воображение, логика. — «Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 177.

² «Новый мир», 1966, № 6, стр. 249.

должно быть. Для того чтобы его персонажи получили возможность выявить себя наиболее полно, он создал особый мир. Это был не полнокровный образ действительности, а предельно обобщенная, сохранившая лишь главные ее контуры «модель». Романтический метод Грина в новых исторических условиях выглядел, конечно, ограниченным, но, соответствуя свойствам гриновского таланта, он дал писателю возможность обрести «лица необщее выражение» и сказать в литературе слова, до сих пор сохранившие прелесть и силу»¹.

Другая рецензия, в которой также затрагивается творчество Грина, принадлежит перу Н. Жегалова. В ней мы находим и теоретическую постановку проблемы романтизма в целом:

«Романтическое искусство, если оно воодушевлено высокими идеалами, не только выражает субъективную фантазию художника (хотя оно и эксцентричнее, «капризней» реалистического искусства), но и открывает объективно существующие стороны жизни — более патетические, яркие, эмоциональные, контрастные. Оно не только все освещает своим причудливым светом, но — позволим себе выразиться «романтически» — помогает нам лучше увидеть то пламя, которое никогда не гаснет и в самой «обыкновенной», «будничной» жизни и которое разгорается в делах и борьбе людей, отдающих свои силы великим целям. Если для реалистически-конкретного искусства характерны углубленный психологизм, индивидуализация характеров, изображение жизни в ее повседневном, «обычном» течении, то романтическое видение мира, отнюдь не чуждое психологических нюансов и вкуса к бытовой детали, стремится к предельной интенсивности художественного впечатления. Романтизм раскрывает душу человека, так сказать, в моменты наивысшего накала. Романтизм позволяет улавливать многое сокровенное, что не столь остро ощущается реалистически-конкретным искусством.

В рецензируемой книге искусство романтического стиля представлено Багрицким, Бабелем, Артемом Веселым и Александром Грином. «Позвольте! — скажет нам иной литературовед. — Зачем же вы объединили их в какую-то группу? Эти писатели совершенно непохожи

¹ «Новый мир», 1966, № 6, стр. 249.

друг на друга!» Конечно, непохожи. Но дело в том, что романтизм так же многообразен, как и реализм»¹.

Надеюсь, столь обстоятельное рассмотрение книг, статей, даже рецензий, в которых затрагиваются проблемы романтизма, не будет воспринято читателем с неудовольствием. Как можно иначе дать представление о всей сложности самой проблемы, остроте ее? К тому же, как мне кажется, такое рассмотрение прямо подводит нас к убеждению: в советском литературоведении намечилось интересное решение одной из самых трудных проблем. Исходя из принимаемого всеми нами положения о единстве содержания и формы, взаимосвязанности метода и стиля, литературоведы и критики подходят к тому, чтобы преодолеть метафизические взгляды на романтизм в литературах социалистического мира.

Совершенно очевидна тенденция (осложненная множеством оговорок и традиционных формул) к дифференцированному рассмотрению многообразных проявлений романтизма в советских литературах, к восприятию его не только как составной части социалистического реализма, но и, *по крайней мере на определенном историческом этапе развития*, как эстетически самостоятельного или обладающего значительной автономностью явления. В литературах социалистического мира, кроме романтики, входящей составной частью в социалистический реализм как метод, существует, по крайней мере в ранний период, как переходное явление и романтизм. Они не противостоят друг другу и действительности нового мира. Они связаны мощными корнями с художественным прошлым. Между ними нет непреодолимых преград. Через посредство множества чересполосных форм они органически переходят друг в друга. В литературе же новейшего периода романтизм иногда как бы вырастает из социалистического реализма, превращаясь в специфическую форму художественного выражения отдаленных перспектив нашей действительности.

Лучший пример — творчество литовского поэта Эдуарда Межелайтиса.

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 7, стр. 184—185.

Первая книга стихов Межелайтиса появилась в 1944 году. С тех пор замечательный литовский поэт работает все интенсивнее. В его последующем творчестве немало произведений строго реалистического характера, некоторые стали популярными песнями. Критики энергично поддерживали развитие поэта в этом направлении, хвалили его поэтический цикл «Освобожденный хлеб», «Братскую поэму». Не удивительно поэтому, что, когда стали появляться его интеллектуально-романтические стихи, «Руки», «Линии», «Права», — даже один из самых страстных поклонников поэзии Межелайтиса, видный литовский поэт, почти с горечью говорил: «Межелайтис, кажется, уклоняется от плодотворного направления в своем творчестве к романтизму, увлекается поэтическими абстракциями, символикой, чрезмерной ассоциативностью».

Но Межелайтис продолжал и в дальнейшем уклоняться... к самому себе. В 1959 году он выпустил книгу стихов «У подножия звезд». Вошедший в нее поэтический цикл «Человек» после перевода в 1961 году на русский язык принес поэту всемирную известность. Именно в нем Межелайтис нашел себя, свою тему, свой тон, свой «настрой» (если воспользоваться словом Н. К. Крупской, сказанным в связи с горьковскими песнями о Соколе и Буревестнике).

Главный герой поэтического цикла — Человек Человечества, человек, каким он станет, когда исчезнут классовые, социальные, национальные, религиозные и другие перегородки, все еще разделяющие человечество. Поэт показывает, что такой человек родился в процессе социалистической борьбы за переустройство всей жизни на земле, растет непосредственно в этой борьбе. «Я, — признавался Межелайтис, — долго думал, кто он, человек моей книги? Литовец? Русский? Англичанин? Негр? И пришел к выводу, что прежде всего он — Человек, Человек с большой буквы. Когда-нибудь все-таки человек всей планеты будет, наверно, только Человеком. И разве этого ему будет мало?»¹

Не составляет особого труда доказать, что такого Колосса Родосского пока что не существует в нашем расколотом мире. Но все дело как раз в том, что Меже-

¹ «Известия», 1/V 1962.

лайтис воспеваает не Колосса Родосского, а Человека будущего, черты которого он *находит* в нашей жизни уже сегодня и, говоря словами Луначарского, показывает его «через процесс продолжения тенденции», «телескопически», создает «нечто выходящее за пределы действительности, но убедительное для нас».

Герой философско-романтического цикла Межелайтиса — воплощение лучших черт строителя нового, коммунистического мира в их поэтическом развитии. Межелайтис воспеваает большого, сложного, мужественного человека-революционера, человека-коллективиста, человека-титана с разумом, постигающим все тайны земли и неба, с сердцем, «налитым и кровью, и слезами, и свинцом, и болью всей планеты». Такой Человек действительно растет на земле. Межелайтис славит Человека-творца, совершившего величайшую Революцию. Такой Человек действительно существует на земле. Межелайтис идет еще дальше, он славит Человека, который очистил всю землю от нищеты, страдания, горя, злобы, «пересотворил землю», стал хозяином вселенной, как говорит исследователь: поборол «отчуждение», «очеловечил» весь мир, перешагнул «через барьеры эпохи», через «границы народов и времен, стал гражданином и хозяином всей планеты»¹. Собственно, на этом последнем поэт сосредоточивает все свое внимание, с этой высоты он смотрит на нашу землю и ее преобразователя. И таким несомненно станет строитель нового мира. «Если, наконец,— писал Межелайтис в уже цитированных выше «Автобиографических фрагментах»,— Человек и не достиг тех высот, на каких мы иногда видим его в своем поэтическом воображении, то позвольте поэту испытать ни с чем не сравнимое чувство матери-родительницы. Какая мать, кормя грудью своего младенца, не рисует себе его в будущем большим, красивым, счастливым?» Так возник величественный образ Человека Человечества. Сам автор при этом считает себя реалистом, надо полагать, в том смысле, что его мечта не противостоит главной тенденции в развитии жизни, а критики характеризуют его творчество как своеобразный тип социалистического реализма. «Поэт,—

¹ Йонас Ланкутис, «Человек» Э. Межелайтиса, М., «Художественная литература», 1965, стр. 52, 67, 69, 82.

говорит исследователь,— рисует гиперболический образ современного человека, для которого завоевание Космоса так же органично и естественно, как для античных героев — их доблести. Человек нашей планеты, возникающий на страницах книги Межелайтиса,— это образ поэтически-условный, символический, нарисованный романтическими красками. Величественный, стоит он, упирается ногами в земной шар и касается самого солнца... Но это не просто сильный человек, гигант воли и духа. Это Человек, Коммунист»¹.

Завершая анализ произведения, автор только что приведенных слов, на мой взгляд вполне уместно, вспоминает следующий рассказ художника Ф. Богородского об одной беседе с Горьким: «Алексей Максимович упрекнул нашу живопись в отсутствии в ней фантазии:

— Да-с, сударь, быт, жанр и прочее — все это хорошо. А где же мечта? Мечта где, фантазия где, я спрашиваю? Почему у нас Чюрленисов нет? Ведь это же музыкальная живопись!

На мое возражение, что Чюрленис никакого отношения к профессиональной живописи, а тем более к реализму не имеет и что он в изобразительном искусстве дилетант, Алексей Максимович, начиная уже сердиться, убеждал меня:

— А что же, милсдарь, романтике и места нет в реализме? Значит, пластика, ритм, музыкальность и тому подобное совсем не нужны реалистической живописи? Мне Чюрленис нравится тем, что он меня заставляет задумываться как литератора!»²

Поэтическим циклом «Человек» Межелайтис как бы отвечает на вопросы Горького. И вряд ли кто-нибудь станет говорить о «неполноценности» и «незавершенности» поэтического цикла с точки зрения художественного метода автора или о том, что романтизм книги литовского поэта коренным образом отличается от романтизма горьковской поэмы «Человек». Но никто не будет утверждать и обратное, а именно, что этот романтизм — вне социалистического реализма.

¹ Йонас Ланкутис, «Человек» Э. Межелайтиса, М., «Художественная литература», 1965, стр. 54, 55.

² Федор Богородский, Полгода в Сорренто.— «Октябрь», 1956, № 6, стр. 157.

Итак, при всей разноголосице, которая до сих пор показательна для работ, посвященных проблемам романтизма, в наше время уже не оправдан пессимизм ученых, все еще не без внутреннего сочувствия вспоминающих принадлежащее П. Вяземскому остроумное сравнение романтизма с неуловимым домовым: многие верят в него, но никто его не видел. Разноречия в цитированных выше работах, и во множестве других, все-таки, на мой взгляд, не столь уж вопиющие, чтобы, как думал Андрей Упит, «романтизм можно [было бы] подсовывать всюду легко и безо всякого риска, потому что до сих пор ни сам критик, ни читатель не могли и не могут сказать, что же по существу кроется за этим словом»¹.

Отрицательное или, в лучшем случае, настороженное отношение к романтизму даже в самых революционных его формах, нашедшее выражение в статье «К вопросу о реализме и романтизме» болгарского ученого Тодора Павлова и в только что процитированной книге латышского писателя Андрея Упита, постепенно сменяется (во всяком случае — в нашей науке), как мы видели, естественным стремлением разобраться в проблеме по существу, продолжить анализ, начатый в марксистской критике еще В. Воровским, А. Луначарским, М. Горьким.

Говоря в одной из своих речей о том, что теоретики социалистического реализма не пишут или очень мало и очень робко пишут о романтизме потому, что боятся, как бы тем самым не произошло ущемление реализма, поэт Вас. Федоров замечал: «Я думаю, этого бояться не стоит»². Ныне этого все меньше боятся и теоретики и историки литературы. Становится очевидным, что для того, чтобы признавать и ценить того или иного писателя, вовсе не обязательно любыми путями превращать его в реалиста, что романтизм в его новых формах не противостоит социалистическому реализму и не претендует на его всепоглощающую универсальность, а на определенных этапах развития социалистической литературы либо органически поглощается им, либо превра-

¹ А. Упит, Вопросы социалистического реализма в литературе, Рига, Латгосиздат, 1959, стр. 146.

² «Литературная газета», 2/IV 1963.

щается в своеобразный тип его. Во всяком случае, и в данной области многообразные явления социалистической литературы требуют от нас подхода к ним строго исторического и более дифференцированного, чем тот, что существовал до сих пор.

Таким образом, исторический опыт становления литературы нового мира позволяет утверждать: романтизм существует в ней как художественный метод на *ранних этапах*, но не только на *ранних* этапах ее развития, если ставить проблему глубоко и широко, имея в виду формирование социалистической литературы как планетарного (всемирного) явления. В определенных исторических условиях, на отдельных этапах развития литературы и отдельных писателей рядом с самым суровым реализмом наблюдается и самый возвышенный романтизм, и множество переходных, чересполосных форм между тем и другим, наряду с произведениями, в которых реализм и романтизм выступают, по выражению Горького, как «две ипостаси единого сущего»¹, создаются произведения, авторы которых сознательно избегают какого бы то ни было романтизирования действительности или, наоборот, сознательно стремятся к возвышенному романтизму, вызывая на соревнование самого Байрона. Опыт становления социалистической литературы в СССР свидетельствует, в частности, что порой в творчестве одного и того же писателя можно найти и чисто романтические произведения («Песня о Буревеснике» у Горького), и строго реалистические произведения, в которых романтические элементы отсутствуют или сведены к минимуму («Городок Окуров»), и произведения, в которых писатель выступает как реалист и вместе с тем как романтик («Мать»). Чтобы этот факт не показался единичным, напомним еще раз, что сходную картину представляет собой творчество А. Малышкина, А. Довженко и многих других советских писателей. И все это дает основания заключить, что, по крайней мере для периода становления социалистической литературы в новом мире сохраняется закономерность, в свое время так сформированная Л. Украинкой:

¹ Цит. по книге: К. Федин, Горький среди нас, 1967, стр. 194.

«Реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах, і се зовсім законне єднання»¹.

Одни писатели называют себя реалистами, другие — романтиками, третьи — романтиками-реалистами, четвертые — реалистами-романтиками, но все с полным правом утверждают, что стремятся выразить в своих произведениях великую правду нашей эпохи с социалистических позиций. И во всех случаях их романтизм не имеет ничего общего ни с романтическим волюнтаризмом, проповедуемым ныне в КНР, ни с «романтической пустотой» А. Лефевра, рассчитывавшего с помощью «революционного романтизма» «снять» социалистический реализм, как правильно заметил Ю. Боров². Романтизм социалистического искусства не оторван от жизни, от современности. Напротив, он представляет собой, воспринимаемое через «удесятеренное чувство жизни»³, как сказал А. Блок, художественное выражение мира.

О диалектической подвижности границ между реализмом и романтизмом в период становления искусства нового мира, о том, что элементы романтические и реалистические в нем могут соединяться самым неожиданным образом, дополняя или, напротив, вытесняя друг друга, говорили Горький, Воровский, Луначарский. В статье «О социалистическом реализме», определив социалистический реализм как «реализм плюс энтузиазм», «реализм плюс боевое настроение», Луначарский писал: «В том случае, когда этот энтузиазм, когда это боевое настроение преобладают, когда, например, ради сатирических целей пускается в ход гипербола или карикатура, или когда мы изображаем будущее, еще нам реально не известное, или когда мы заканчиваем еще не законченный в жизни тип и даем во весь рост такого человека, к осуществлению которого мы только стремимся, мы, конечно, этим самым даем перевес роман-

¹ Леся Українка, Твори в п'яти томах, том V, Київ, Держлітвидав, 1956, стор. 442—443.

² Ю. Б. Боров, О ревизионистских измышлениях А. Лефевра.— В сб. «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении», М., Гослитиздат, 1959, стр. 182.

³ А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 370.

тическим элементам»¹. Можно было бы привести и еще немало документов, свидетельствующих о том, что Горький, Луначарский, разрабатывая теоретические основы социалистического реализма как универсального художественного метода литературы нового мира, уже тогда начав развивать взгляд на социалистический реализм не только как на «метод и технику литературного творчества», но и как на «эстетику и этику советского искусства» (Горький, ХХІХ, 381), высказывая прогноз, что социалистический реализм, «может быть, даже будет характеризовать собой формы искусства социалистического человечества, так сказать, окончательные, наиболее высокие формы подлинно человеческого искусства» (Луначарский, VIII, 518—519), — они не считали, что тем самым снимаются, выводятся за пределы марксистской эстетики другие проблемы, например, проблема романтизма, предостерегали от поспешных заключений о его будущем. Это обязывает нас избегать прямолинейности в истолковании их взглядов, в частности, известных мыслей Горького о романтизме. Даже в тех случаях, когда великий писатель называл романтизм псевдонимом социалистического реализма, он, как я думаю, все-таки не считал проблему решенной, а, констатируя факт «снятия» в социалистической действительности границы между реализмом и романтизмом, которая существовала в прошлом, лишь подчеркивал органическую родственность романтизма и реализма нового типа в охвате жизни с разных сторон, изображении ее разными, дополняющими друг друга приемами. Он ощущал наличие здесь колоссальных, еще не раскрывшихся возможностей и именно поэтому предупреждал в 1934 году: «С романтизмом надо осторожнее, ибо мы накануне возрождения его в какой-то новой форме. Есть романтизм побежденных и должен быть романтизм победителей. Последний еще не явился в тех формах и с той силою, в какой желательно видеть его... Мне кажется, что в данное время у нас есть все данные для возникновения нового, героического романтизма, — романтизма — форм «Эдды», «Песни о Ролланде», то есть — эпических форм»².

¹ «Литературное наследство», т. 74, М., «Наука», 1965, стр. 51.

² Архив А. М. Горького.

ГЛАВА 6

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

О взаимодействии, взаимовлиянии, взаимообогащении, взаимопроникновении литератур говорится сейчас очень много. Выполнены исследования, получившие широкое признание¹. И все-таки нам необходимо вернуться к самой постановке проблемы взаимодействия, взаимовлияния литератур и наметить пути ее дальнейшего исследования, творческого развития тех плодотворных принципов, которые были найдены советским литературоведением и которые позволили нашей науке и в этой области занять новые высоты. Превосходство социалистического литературоведения над компаративизмом вне спора. Это признают и сами компаративисты. Роберт

В основу главы легли выступления на сессии Академии наук ГДР и Университета им. Гумбольдта (Берлин, 1965), на советско-болгарском симпозиуме (София, 1969) и на коллоквиуме, проведенном Институтом литературы Академии наук ГДР (Берлин, 1970).

¹ Из книг, появившихся в последнее время, в первом ряду стоят «Запад и Восток» Н. Конрада, «Итальянское возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.» И. Голенищева-Кутузова, «Очерки испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.» М. Алексеева, серия сборников статей о взаимовлияниях наших литератур с литературами стран социалистического содружества. Кроме того, напомним, что проблема эта нашла освещение в работах: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии (состоявшейся в Институте мировой литературы им. А. М. Горького) 11—15 января 1960 г.», М., Изд-во АН СССР, 1961; И. Г. Непокоева, Проблемы взаимодействия современных литератур, М., Изд-во АН СССР, 1963; В. М. Жирмунский, Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса.— В кн. «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике», М., Изд-во АН СССР, 1960; А. Бушмин, Литературная преемственность как проблема исследования.— В кн. «Вопросы методологии литературоведения», М., «Наука», 1966; см. также сб. «Взаимосвязи литератур Востока и Запада», М., «Восточная литература», 1961.

Дж. Клемент, руководитель Института компаративистики в Нью-Йоркском университете, откровенно заявлял об этом в беседах с автором настоящих строк. Он же писал в специальной статье об Институте мировой литературы им. А. М. Горького: «Таким образом, работы сотрудников Института с их всемирным охватом оказываются весьма влиятельными; они стимулируют в пределах Советского Союза концепцию литературы как предмета сравнительного исследования, как межкультурного явления. И их точка зрения гораздо шире воззрений, распространенных на наших процветающих отделениях компаративистского изучения литературы, о которых Герберт Вейзингер недавно сказал: «Освободившись от ограничений национализма, они немедленно поработили себя более широким, но все-таки достаточно узким представлением о первенстве (*primacy*) западного литературного наследия»¹.

И тем не менее у нас есть серьезные основания для беспокойства. Оно порождается все более сложными проблемами, выдвигаемыми современным литературным процессом. В частности, как в свое время отмечал словацкий ученый Р. Хмель, выступая на чехословацко-советском симпозиуме в Братиславе в 1967 году, «вопросы сравнительного изучения литератур опять попадают в центр внимания, в особенности в последние годы, в связи с вновь поставленной проблематикой восточноевропейского литературного сотрудничества (особенно в Венгрии) и с сомнениями в будущем славистики»². Ученый при этом имел также в виду попытки идеологов противостоящего нам мира нанести удар по славянской общности посредством возрождения идеи «австро-венгерского культурбунда» и т. п. Выступая на том же симпозиуме, академик Я. Мукаржовский энергично подчеркивал, что изучение связей, взаимовлияний, взаимодействий, сравнение литератур, как и отдельных писателей, должно осуществляться с всесторонним учетом их места в общелитературном процессе, их отношений с остальными литературами и писателями, во-первых, со строжайшим

¹ Robert J. Clements, The Shadow of Gorki. «The New York Times Book Review», vol. LXXII, N 1, 8/1 1967, pp. 24, 26.

² Рудольф Хмель, Мировая литература и интегрально-дифференциальные тенденции (тезисы).— Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького.

различением совпадений, данных просто общей эпохой, общей литературной концепцией, от совпадений, данных действительной преемственностью (сознательной или бессознательной), — во-вторых. Заявляя, что всякий подлинный художник «прямо-таки выискивает влияния: ищет произведения, которые каким-либо образом могут помочь тому, чтобы он нашел сам себя», Я. Мукаржовский вместе с тем утверждал: «И совсем не обязательно, чтобы у художника (чаще всего у молодого и начинающего) было налицо стремление продолжать по чистому образцу. Так, например, в первых книгах Бржезины мы часто находим стихотворения, напоминающие ритмом, способом создания образов, рифмовкой Св. Чеха. При этом, однако, нельзя принимать Бржезину за последователя Чеха»¹.

Все это симптоматично как стремление сделать новый шаг в области сравнительного изучения литератур, их взаимодействия.

Можно и нужно продолжать накопление фактов, документов, материалов, относящихся к этой колоссальной, поистине неисчерпаемой теме. Но пора со всей решительностью сказать: общий уровень нашей науки, само время требуют широких синтезов, глубоких обобщений, гибких, но четких выводов, смелых, но строго научных гипотез.

Без смелой постановки вопросов и критического подхода к сложившимся представлениям, без выдвижения научных гипотез, их столкновения не может развиваться ни одна область знания. Ф. Энгельс как-то назвал гипотезу «формой развития естествознания, поскольку оно мыслит»². Наша наука не меньше любой другой «мыслящая», а стало быть, гипотезы ей нужны, как воздух живому существу. Мы же, накопив горы фактов, порой предпочитаем ограничиваться их систематизацией и почти отказываемся от выдвижения смелых научных предположений, которые бы потом, в процессе более всестороннего и исчерпывающего исследования конкретного материала, превращались в глубокие научные обобщения. Не надо бояться, если при этом некоторые гипотезы не под-

¹ Я. Мукаржовский, Наука о сравнительной литературе (тезисы). — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 255.

твердятся. Наука от этого ничего не проиграет. Напротив, отбрасывая одну гипотезу за другой, она сможет сделать серьезные открытия...

Отсутствие смелых рабочих гипотез, опираясь на которые можно было бы подняться к широким синтезам, в последнее время стало мешать расширению и более скромного — эмпирического — аспекта в изучении проблемы литературных взаимодействий, взаимовлияний. В течение многих лет мне приходится систематически знакомиться с докторскими и кандидатскими диссертациями по литературе. Кроме работ, специально ставящих проблему взаимодействия и взаимовлияния литератур, она затрагивается в большинстве диссертаций, посвященных отдельным литературным явлениям. Лучшее, что содержат эти работы, все еще сводится к документам, материалам, наблюдениям, подтверждающим факт учебы одного писателя у другого, интереса мастеров искусств одних народов к другим.

Сказанное относится и к работам о советской литературе, и к трудам, освещающим литературные связи дооктябрьской эпохи. Перечитайте хотя бы страницы книг, посвященные сопоставлению Горького с его предшественниками и современниками, горьковским традициям в советской и мировой литературе: однообразие, повторения, штампы. А ведь какой богатый материал дают, казалось бы, простейшие факты для правильного понимания эстетических основ, художественного своеобразия, новаторской сущности творчества великого писателя.

Конечно, тот факт, что еще до начала своей литературной деятельности Горький, наряду с реферированием лучших эстетических трактатов Чернышевского и Добролюбова, очень внимательно читал статьи Ф. Шиллера, ценен и сам по себе. Но куда интереснее выяснить значение этого факта в общем развитии эстетических взглядов Горького как писателя нового типа.

По свидетельству современников, эккормановские «Разговоры с Гёте» долго оставались настольной книгой молодого Горького, в девяностых годах он не расставался с нею. Нельзя не обратить внимание на то, что по времени это увлечение совпало с периодом, когда писатель особенно много занимался теоретическим осмыслением путей дальнейшего развития искусства и искал свое место в нем. Именно об этом времени он

позднее сказал: «Я писал различные весьма сумбурные вещи: «Читатель», «О писателе, который зазнался», «О чиже, который лгал», «О чорте», — писал очень много, а еще больше рвал и сжигал в печке. Известно, что в конце концов я нашел какую-то свою тропу» (XXV, 352). Словом «тропа» Горький из скромности назвал то, что Томас Манн выразил словом *Erneuerung* (обновление)¹, а Генрих Манн с присущим ему стремлением к ясности определил как «открытие новых путей и перспектив для мировой литературы»².

Любопытно, что тогда же Горький перечитывал и художественные произведения многих немецких писателей, в частности «Фауст» Гете, пьесы Гауптмана. И если, судя по эстетическим трактатам самого Горького, в статьях Шиллера, в высказываниях Гете он искал созвучия своим мыслям о необходимости действенного, глубоко правдивого, всепроникающего героического искусства, активно помогающего перестраивать мир, то в художественном творчестве классиков немецкой литературы его привлекало то, что можно, используя известные слова Льва Толстого, назвать «поэзией мысли и поэзией, имеющей предметом то, что не может выразить никакое другое искусство»³. В доказательство сошлюсь на слова Горького из его письма А. П. Чехову: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа. В Англии и Шелли, и Байрон, и Шекспир — в «Буре», в «Сне», — в Германии Гете, Гауптман, во Франции — Флобер — в «Искушении св. Ант.», — у нас лишь Достоевский посмел написать «Легенду о великом инквизиторе» — и все»⁴.

Мы стоим у колыбели нового искусства. Тем интереснее видеть, что берет с собою из прошлого, из доставшегося ему многообразного наследия писатель, которому предстоит проложить новые пути в развитии мирового искусства. Не «формотворчество» модернистов (декаден-

¹ «Tägliche Rundschau», 4/VIII 1949.

² См.: И. Груздев, Современный Запад о Горьком, Л., ГИЗ, 1930, стр. 178.

³ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 48, М., Гослитиздат, 1952, стр. 59.

⁴ Сб. «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», М., Гослитиздат, 1951, стр. 42.

тов) привлекает его, а самое значительное в творчестве величайших писателей мира, то, что поможет более глубоко, более философскому, более синтетическому воспроизведению жизни с мощным проникновением «в вопросы коренные, вопросы духа».

Во второй части «Фауста» есть очень глубокая по своей философской обобщенности, почти аллегорическая, «символическая» (если понимать это слово в том смысле, в каком употребил его Горький) сцена нисхождения Фауста «к Матерям в обитель». Словам «Матери» и «Материнство» Гете придает исключительную полновесность. Для него они тождественны самой жизни, возрождающим ее силам, — «конец всему и всему начало», «вечная смена от воплощенья к перевоплощенью»¹. В беседе с Эккерманом Гете признавался, что на миф о матерях его натолкнула одна фраза из «Жизнеописаний» Плутарха. Почти сто лет пролегают между написанием гетовской сцены и повести «Мать». По признанию Горького, замысел повести у него возник под непосредственным впечатлением конкретных революционных событий в России, почти у всех героев произведения существовали реальные прототипы. Но ведь в повести, кроме всего, есть еще и философский план, философское осмысление темы матери и материнства как того, что несколько позднее Горький выразил в «Сказках об Италии» словами: «сердце мира» и «начало всех начал на свете».

Мы вправе предположить, что в *таком* повороте темы могло сказаться и благотворное влияние Гете, и попытаться пойти отсюда к решению большого вопроса о традициях и новаторстве советской литературы.

То, что Гете в этом отношении оказал на Горького сильнейшее влияние, подтверждается не только анализом названных произведений, но и, так сказать, документально. В пьесе Горького «Чудаки» находим следующие слова в одной из реплик Мастакова: «Матери Гете — не поняты. А ведь каждая женщина — мать — почти символ...» (XII, 98). О Матерях из «Фауста» вспоминает и один из персонажей романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина» (XIX, 523). А в переписке с советской писательницей М. Шкапской Горький раскрыл, что имелось при этом в виду. Оценивая книгу М. Шкапской «Mater

¹ В. Гете, Фауст, М., Гослитиздат, 1953, стр. 321—322, 598.

dolorosa», он писал в январе 1923 года: «Думаю, что лучшим стихотворением этой книжки является «Как много женщин ты ласкал», — в конце этого стихотворения хорошо выражена гордость, которой вообще не хватает Вам, как женщине, Матери всего сущего и воображаемого...

А все же Вы, повторяю, на новом и очень широком пути, до Вас женщина еще не говорила так громко и верно о своей значительности.

И если Вы укрепитесь на нем — Вы сделаете что-то великолепное, а может быть, и величественное. Вам, думаю, надо только понять, что женщина — Родоначалница, и в деле строения Мира приоритет за нею. Здесь речь идет не о «Прекрасной Даме», Энойе и прочем в этом роде, что является уже производным, частностями, тут говорится о Судьбах, о «Матерях» Гете, о той глубине, которую скорее чувствуешь, чем понимаешь»¹.

Сам Горький к постижению или, как сказано в другом его письме к той же корреспондентке, «сознанию владычности, мощности женского начала» шел и от жизни, и от широкого круга литературных произведений. Подчеркиваю: широкого. Кроме «Фауста», можно говорить, по крайней мере, еще о десятке других плодотворных литературных истоков. Назову высоко ценимое им стихотворение «Рыцарь на час» Н. Некрасова, очерк «Выпрямила» Г. Успенского, стихотворение «Порог» И. Тургенева, рассказ «Чудная» В. Короленко. Если в истолковании Материнства, как всеобновляющего начала всех начал на свете, Горький опирается на Гете, то у Некрасова, Тургенева, Чернышевского он находит поддержку, когда переключает решение этой вечной проблемы в общественный план. Делая следующий после Некрасова и других своих предшественников шаг вперед, он прочно связывает тему Матери и Материнской любви с социальным и социалистическим обновлением всей жизни. Говоря о следующем шаге, имею в виду, что уже Некрасов искал для своего героя опору в Матери и Материнской любви на трудном пути борьбы за обновление жизни. Вспомним хотя бы о специфической разработке этой темы в «Декабристах», в поэме «Кому на Руси жить хорошо». А с какой пронзительностью звучит она в том же «Ры-

¹ «Работница», 1968, № 3, стр. 1.

царе на час». Оказавшись не готовым «к трудной борьбе», опасаясь, что жизнь пройдет впустую, герой этого произведения обращается за поддержкой к Матери:

Я кручину свою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.
О прости, то не песнь утешения,
Я заставлю страдать тебя вновь,
Но я гибну — и ради спасения
Я твою призываю любовь!
Я пою тебе песнь покаяния,
Чтобы кроткие очи твои
Смыли жаркой слезою страдания
Все позорные пятна мои!
Чтоб ты силу свободную, гордую,
Что в мою заложила ты грудь,
Укрепила ты волею твердую
И на правый поставила путь...

Но мы сделали бы серьезную ошибку, если бы ограничили литературные корни классического произведения Горького пусть и могучим, но одним этим сплетением. Они многообразны, а в отдельных ответвлениях даже — неожиданны. Горький, например, любил, знал наизусть и часто цитировал стихотворение «На свадьбу моей сестры Паолины» Дж. Леопарди. Еще в 1895 году, в фельетоне из серии «Между прочим», он подчеркивал, что женщины, становясь матерями, должны «воспитывать из детей своих — мужей, твердых духом, и граждан — благородных, бескорыстных слуг отечества». Говоря о девушках Самары, он спрашивал: «Есть ли у них представление о важной ответственности, которая ждет их, матерей, в будущем, понимают ли они, что им придется созидать будущего человека?..» (XIII, 18). И цитировал названное стихотворение Дж. Леопарди. Эти же стихи в 1903 году он привел в письме к Е. Чирикову:

О женщины! Что б сделать Вы могли
Для родины, когда бы Вы хотели!
...Но что Вы в нас будили в наши дни?
На чье чело венки Вы возложили?..
...Нам не поднять и меч тот боевой,
С которым деда в битву выходили...
Кто виноват в беде страны родной,
Скажите мне, о женщины, не Вы ли?..

О женщины! Кто низко пред судьбой
Колени гнет трусливо и послушно,
Кто в дни беды страны своей родной
Молчит, как раб, в тревоге малодушной,
Кто в те ряды, где блещет сталь мечей,
С своим мечом придти и стать не смеет —
Тот, женщины, любить Вас не умеет,
О, матери бесславных сыновей!..

Тут же Горький так раскрыл свое отношение к этим стихам: «Видишь — я много вижу в женщине силы, ибо с Леоподи — согласен. Нахожу, что лучше его никто не сказал женщинам правду. Я вообще — ругаюсь от любви. Женщина — сила, огромная, стихийная. Она может из нашего брата столь же просто сделать честных людей, как и подлецов творит» (XXVIII, 285).

Легко заметить уже здесь намечающиеся взаимосвязанные ряды:

Женщина — Мать — Родина — Борьба — Свобода
и

Дети — Сыновья — Битвы — Герои — Свобода.

Горькому, несомненно, в стихотворении Дж. Леопарди был дорог взгляд на женщину-мать, как на силу, способную играть первостепенную роль в том, чтобы рождаемые ею сыновья подняли мечи за освобождение страны своей родной. Он ищет таких Матерей и таких Сыновей в русской революционной действительности. Он находит их. Рождается замысел сразу двух произведений: повести «Мать» и продолжающей ее повести «Сын» (не была написана).

Немаловажное значение в глубоком решении темы Женщины-Матери в неразрывной связи, в органических взаимопереходах с темой Борьбы — Революции имел тот факт, что Горький учитывал опыт многих других, в частности, славянских литератур. Вспоминаются раньше других два произведения. Одно из них — стихотворение Х. Ботева «Прощание», которое Горький назвал «превосходным обращением к матери» (XXIX, 273). О нем существует целая литература. Ему посвятил несколько превосходных страниц Кристо Генов¹. Можно уловить созвучья между основным диалогом в «Прощании» и беседами Павла Власова с Пелагеей Ниловой в «Матери».

¹ Кръстьо Генов, Романтизм в българската литература, София, 1968, стр. 273—281.

Другое произведение, которое вспоминается в этом же плане,— роман «На рассвете» польского революционного писателя Т. Ежа (псевдоним Зыгмунта Фортуната Милковского). В нем повествуется о борьбе Болгарии против турецкого порабощения. Романистом нарисован превосходный образ матери — «Бабы Мокры», во многом предвещающий образ Пелагеи Ниловны.

Существуют работы, в которых утверждается, что Горький использовал опыт автора «На рассвете», создавая образ Пелагеи Ниловны. И это — бесспорно. Горький знал роман «На рассвете», высоко ценил его. В 1899 году он напечатал в «Нижегородском листке» (№ 352) положительный отзыв о романе. Горький писал о Т. Еже и его произведении (в рецензии оно именуется повестью): «Он, принимая непосредственное участие в освобождении болгар из-под гнета турок, прекрасно изучил эпоху этой борьбы и в своей повести рисует ее как очевидец. Пред читателем проходят картины гонений, сцены в тюрьмах и на допросах. Автор подробно рисует все ухищрения гонимых в борьбе с гонителями. В книге нет отступлений от исторических фактов: она вся — ряд картин действительности». Рецензию на произведение Т. Ежа Горький закончил словами: «Эта книга, несомненно, найдет много читателей».

Так оно и случилось. Особенной популярностью роман «На рассвете» пользовался среди участников пролетарского революционного подполья. Больше того, одна революционерка из города Иваново-Вознесенска (ее, кстати, жизнь, а также жизнь ее родственника, тоже пролетарского революционера, были известны Горькому до того, как он создал повесть «Мать») носила подпольную кличку «Баба Мокра». В воспоминаниях старого пролетарского революционера С. П. Шестернина, получившего задания непосредственно от В. И. Ленина, рассказывается о том, как за несколько лет до революции 1905 года в городе Иваново-Вознесенске марксистами была создана библиотека для рабочих. В ней, наряду с произведениями Маркса, Энгельса, Плеханова, Чернышевского, Достоевского, были книги «Спартак» Джованьоли, «Овод» Войнич, «На рассвете» Ежа, «Через сто лет» Беллами, «93-й год» Гюго, «Углекопы» Золя, «Эмма» Швейцера. Большая часть книг «хранилась в комнате, которую снимал Евдокимов у Екатерины Васильевны

Иовлевой. В течение ряда лет,—продолжает свой рассказ С. П. Шестернин,—Екатерина Васильевна оказывала всяческую помощь организации (марксистов): недаром члены организации любовно называли ее «Бабой Мокрой» по имени героини революционного романа «На рассвете» Ежа. Иовлева — интересный тип простой и смелой женщины-революционерки. Багаев, хорошо знавший ее, рассказывал, что Екатерина Васильевна не состояла членом организации, но в течение семи лет оказывала ей всяческое содействие. Ее домик был как бы штаб-квартирой организации. Во время декабрьского восстания в Москве в 1905 году Иовлева жила на Конюшковской улице, в двух шагах от Кудринской площади (ныне площадь Восстания), где были баррикады. У нее на квартире хранилась подпольная типография. Район начали оцеплять войска. Екатерина Васильевна и жена Багаева — Анна Трофимовна Голоскова — вместе с Кудряшовым вывезли типографию в безопасное место»¹.

К этому следует добавить, что упоминаемый в приведенном рассказе пролетарский революционер М. А. Багаев в 1905 году встречался с Горьким, рассказывал ему о своей жизни и деятельности. Он не мог не поведать ему и об иваново-вознесенской «Бабе Мокре»².

Особенностью Т. Ежа как писателя является то, что для него литература всегда оставалась прежде всего могущественным средством революционной пропаганды. Поэтому о большинстве его романов можно сказать то же, что он сказал о своем романе «Асан»: это манифесты, облаченные в одежды романа. В этом отношении «На рассвете» своеобразное исключение. Созданный в романе образ Бабы Мокры подкупает своей выразительностью, жизненностью.

Баба Мокра, неграмотная болгарская женщина, занимавшаяся после смерти мужа десять лет купеческим делом, становится участницей освободительного движения после гибели ее старшего сына Ильи в неравном бою с турками. Нельзя не восхищаться тем, как умно, энергично помогает она подпольщикам, с каким мужеством переносит смерть своего среднего сына Драгана от ту-

¹ С. П. Шестернин, Пережитое, Иваново, 1940, стр. 127—128.

² М. А. Багаев, Моя жизнь, Иваново, 1949, стр. 227—228.

режкой пули. Ее поступки все больше возвышают ее в наших глазах. Образ ее становится все величавее, превращаясь в своеобразный символ всей борющейся Болгарии. И в этом плане наблюдается несомненная перекличка между образами Бабы Мокры и Пелагеи Ниловны. Существуют точки соприкосновения и в другом: материнское чувство побуждает и Бабу Мокру и Пелагею Ниловну встать на сторону сыновей. Действительно, и та и другая вначале материнским сердцем чувствуют правоту дела своих сыновей. Но если Т. Еж в психологическом аспекте на этом готов остановиться, то для Горького это лишь исходная точка для развертывания характера центральной героини.

Сохраняя верность правде жизни, не отступая, по словам Горького, от исторических фактов, Т. Еж не скрывает, что участие в национально-освободительном движении все же не ведет к коренному преображению психологического облика героини: она остается женщиной религиозной, приверженной своему купеческому делу, так же, как, впрочем, и ее сын Петр. Герои же Горького, являясь участниками высокой — высшей! — формы революционного движения, переживают процесс действительно коренного изменения психологии, всестороннего обновления. Горький, также следуя историческим фактам, сосредоточил главное внимание на самом процессе обновления человеческой души и сделал это с исключительной глубиной. Знакомство с романом Т. Ежа «На рассвете», так же как с другими, названными и не названными мною, произведениями, облегчило Горькому достижение поставленной цели. При этом плодотворную роль играли как «притяжения», так и «отталкивания».

Вот как широко и всесторонне захватываются социалистической литературой художественные достижения прошлого даже в тех случаях, когда она имеет дело с совершенно новыми объектами изображения и открывает новые формы их художественного воплощения, что наблюдается в повести Горького «Мать». И именно этот широкий захват не в последнюю очередь позволил Горькому добиться того, что найденные им в самой гуще трудового народа неотшлифованные алмазы засверкали в повести «Мать» ослепительно ярким светом (как блестяще сказал болгарский поэт Иван Вандов в статье

«Великие реалисты»). Этот же захват необычайно усилил действительную силу произведения.

Вернемся, однако, к «Фаусту» и отношению к нему Горького, попробовав осмыслить и такой факт. Основоположник литературы социалистического реализма не раз цитировал слова Гете: «В деянии начало бытия», называя заключенную в них мысль «ясной и богатой». Он выразился даже так: «Как бы самосильно является из нее такой же простой вывод: познание природы, изменение социальных условий возможно только посредством деяния. Исходя отсюда, Карл Маркс сказал: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его» (XXVI, 409). Нельзя ли перебросить отсюда мостик к мысли, на которой основывается вся эстетическая система Горького и которую он сформулировал в одной из своих речей, сказав, что «первый в русской литературе и, может быть, первый в жизни вот так, лично, понял величайшее значение труда,— труда, образующего все ценнейшее, все прекрасное, все великое в этом мире» (XXIV, 395)? В результате такого сближения само собой отпадает утверждение недоброжелателей социалистического реализма, будто эта мысль была навязана Горькому. Он пришел к ней не в 1932—1934 годах, когда теоретически обосновал главные принципы нового художественного метода. Решающее культурно-историческое значение труда Горький понял довольно рано, под суровым наставничеством самой жизни, когда проходил ее университеты, что ярко запечатлено уже в его рассказе «Коновалов». Но немаловажную роль в осознании организующей силы труда сыграли и книги. Из них Горький особенно выделял четыре: «Азбуку социальных наук» В. В. Берви-Флеровского, «Историю умственного развития Европы» Дрэпера, «Историю индуктивных наук» Уэвелла и «Историю немецкой культуры» Иоганна Шерра. «Эти книги,— признавался он,— весьма богаты фактическим материалом, и, вместе с моим личным опытом, они внушили мне твердую уверенность, что значение труда как основы культурного роста человечества должно быть очевидно и понятно для всякого рабочего человека...» (XXV, 309). Вот еще одна исходная точка для интересных обобщений.

Беря литературные связи во всей их сложности, нашему литературоведению предстоит преодолеть некото-

рую односторонность в исследовании проблемы. В частности, следует с большей смелостью и многограннее разработать то, что Горький когда-то выразил фразой: «Учиться надобно не только у классика, но даже и у врага, если он умный» (XXV, 261). В самом деле, в конце прошлого века Горький обстоятельно знакомился с произведениями Ницше. Его привлекла не только оригинальная форма произведений реакционного философа, весьма поучительная, скажем, афористичностью выражения мысли, но и само существо мысли. Толкуя вкривь и вкось ранние произведения великого пролетарского писателя, некоторые буржуазные литературоведы пытаются сделать его ницшеанцем. Это не соответствует истине. А вот что соответствует ей, так это то, что знакомство с философией Ницше позволило Горькому глубже понять и античеловеческую сущность воинствующего индивидуализма (вспомним образ Ларры из «Старухи Изергиль»), и «анархизм побежденных» (вспомним Промтова из «Проходимца»), и «философию», которой спешил осчастливить человечество империализм (вспомним Маякина из «Фомы Гордеева»).

Перечитывая все, что написано о Горьком и Достоевском, можно наизусть выучить знаменитые статьи о «карамазовщине»: так часто и обильно цитируются они исследователями. Между тем сам Горький не раз подчеркивал, что в этих статьях он отнюдь не стремился к сколько-нибудь исчерпывающей характеристике Достоевского как писателя. Исследователи не очень внимательно отнеслись к этому, чем в немалой степени укрепили подозрение, будто они, опираясь на отдельные высказывания Горького, упорно пытались развенчать и ниспровергнуть Достоевского как художника, в то время как сам Горький, всю жизнь споря с Достоевским, стремился лишь к одному — выиграть спор с одним из самых могучих своих оппонентов. Если считать вслед за Горьким, что предрассудки — это осколки старых истин, то наверное известные основания для подобного подозрения существовали.

Нет ничего легче, чем, следя за тем, как ищущая человеческая мысль стремится охватить заново, понять более глубоко уникальнейшее в своей сложности и про-

тиворечивости явление, именуемое Достоевским, отмечать неудачные ходы этой мысли, неточности, ошибки, огрубления или упрощения, допускаемые ею в процессе исканий. Куда труднее помочь этой мысли найти правильное решение мучительных вопросов. И не только потому, что новое всегда трудно.

В нашем подходе к Толстому мы руководствуемся замечательным ленинским положением о кричащих противоречиях в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого. Противоречия же Достоевского носят еще более интенсивный, спутанный и прямо-таки вопиющий характер, поскольку в глубинах своих связаны с чувствами, настроениями, мыслями тех людей, которым, по словам старика Мармеладова, «некуда больше идти».

Потрясающе, ни с чем не сравнимо знание Достоевским силы зла, порождаемого «неправым, некрасивым» строем жизни,— так же, как ни с чем не сравнимо умение Достоевского изображать это зло.

На это не уставал указывать Горький. В «Жизни Клима Самгина», упрекая Достоевского в действительном грехе перед русской революционной демократией, он вместе с тем сказал о нем: «Гениальнейший художник, который так изумительно тонко чувствовал силу зла, что казался творцом его, дьяволом, разоблачающим самого себя...» (XIX, 12).

Несколько отвлекаясь в сторону от главной темы, замечу, что эти слова помогают понять, почему Горький иногда несправедливо приписывал Достоевскому мысли и поступки его героев, то есть делал то, чего делать нельзя.

Достоевский не только изумительно тонко чувствовал силу зла. Редко какого писателя это зло ушибло с такой страшной силой, как Достоевского. Отсюда определяющие черты его творчества, в частности, угрожающие постоянными взрывами, но не кажущиеся противоестественными соединения веры и неверия почти во всем, что он старается утвердить или, наоборот, ниспровергнуть. В его записной книжке за 1880 год есть знаменательное признание в связи с «Братьями Карамазовыми»: «Инквизитор и глава о детях... И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и не было. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через

большое горнило *сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, чорт»¹.

Мы хорошо знаем, какими протуберанцами в самом произведении беспрерывно разряжается и то, что здесь Достоевский называет «атеистическими выражениями», и то, что он именовал «осанной». Чего стоит в этом отношении один лишь замысел дальнейшей судьбы Алеши Карамазова, как он был раскрыт Достоевским в беседе, записанной А. Сувориным.

Леонид Леонов как-то говорил о том, как много *всего* и всякого было в Горьком. Сколько же тогда *всего* и *всякого* было в Достоевском!

Не собираюсь рассматривать основные центробежные и центростремительные силы, схлестывающиеся в творчестве, взглядах, учениях Достоевского. Но об одной из них нельзя не говорить при любых обстоятельствах. Это — социализм. Вернее сказать: спор Достоевского с социализмом, до предела осложнивший и без того фантастически сложное его творчество. Идея социализма однажды и на всю жизнь притянула к себе Достоевского. Удержать ее на своих плечах в силу ряда субъективных и объективных причин он не смог. Но и оторваться от нее, а тем паче опрокинуть ее он тоже не смог. Нет сомнения, что совместными усилиями советские ученые сумели эту проблему по-настоящему научно поставить и, по крайней мере, наметили решение ее более правильное, чем то, которым мы довольствовались до сих пор. Вероятно, и даже наверняка, в дальнейшем удастся доказать, что не в одних «Бесах», но и в «Дневнике писателя», и в «Братьях Карамазовых» Достоевский, метя в социализм, на самом деле наносил удары по лже-социализму, по карикатурным формам социализма, которых и тогда уже существовало немало. И это станет определенным достижением нашей науки. Но это лишь подступ к более важной проблеме. Правильное решение ее требует от нас сугубо исторического подхода к каждому произведению Достоевского, строго научного учета всех противоборствующих сил, посредством столкновения коих писатель пытался подкосить единственную, по его же собственному признанию, идею, порождающую «убеждения страстные».

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб., 1883, стр. 375.

Слова «убеждения страстные» беру из его тетрадей 1875 года — вот из этой записи: «...теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых по тому же нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные — то только разрушительные (социализм)»¹.

Конечно же, нападая на социализм, Достоевский принимал за него не то, что мы называем научным социализмом. Об этом свидетельствует и только что приведенная записка. Он не однажды интерпретировал социализм всего лишь как правильное распределение материальных благ, упорно склонял одного из умнейших своих героев — Ивана Карамазова — уравнивать социализм с «камнями и хлебом», за разрушительным началом не ощущал начала созидательного или, вернее, понимал его упрощенно.

Тем важнее задуматься, почему Достоевский, этот величайший реалист, принимал за социализм не то, что является социализмом в точном смысле этого понятия? Ведь наши противники на этом до сих пор спекулируют. Мы же, хорошо чувствуя, каким обоюдоострым в силу этого становится творчество Достоевского, порой, опять-таки в силу этого, избегаем пользоваться им в нашей борьбе. Но ведь не кто иной, как Горький, будто бы не сводивший концов с концами в своем отношении к творчеству Достоевского, писал в статье «О литературе» (1930): «Умники могут сказать, что старая литература «объединяет весь культурный мир», и сошлются на влияние Достоевского, все более растущее в Европе. Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий. Но не возражаю и против влияния ядовитого таланта Достоевского, будучи уверен, что он действует разрушительно на «душевное равновесие» европейского мещанина» (XXV, 252).

Тут мы переходим к проблеме «взаимоотношений» Горького и Достоевского.

¹ Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, т. 1, М., ГИХЛ, 1935, стр. 19.

Отношение Горького к Достоевскому было необычайно сложным, всегда заключало в себе элемент полемики и, стало быть, не могло не выражаться без заострений, преувеличений. Были случаи, когда Горький, как я уже говорил, осуждал Достоевского за мысли и поступки его героев, как будто они принадлежат самому Достоевскому. А. Мясников, на мой взгляд, правильно ответил, почему это происходило¹. И все-таки мы поступили бы опрометчиво, если бы при этом забыли подчеркнуть, что, во-первых, противоречия самого Достоевского все же давали Горькому основания для самых резких заострений и полемических преувеличений; во-вторых, что спор велся Горьким по самому большому счету: революция, социализм, будущее России и всего мира, — и, анализируя высказывания Горького, не следует забывать, с чем в конечном счете мы имеем дело²; в-третьих, полемика никогда не мешала Горькому видеть главные достоинства Достоевского-художника.

Напомню, что первый отзыв Горького о Достоевском относится еще к январю 1896 года. Рассказывая в «Очерках и набросках» о чудовищном бесправии, забитости, обездоленности и униженности трудящихся, Горький с возмущением писал о равнодушном отношении ко всему этому так называемого «общества»: «Мармеладов («Преступление и наказание») был прав, утверждая, что мы не можем понять, что значит — «некуда больше идти». В 1905 году Горький назвал в «Заметках о мещанстве» Толстого и Достоевского двумя величайшими гениями, которые силою своих талантов потрясли весь мир, и поставил их в один ряд с Данте, Шекспиром, Сервантесом, Руссо и Гете (XXIII, 352). А в докладе на Первом съезде советских писателей, содержащем наиболее резкие, наиболее полемически заостренные характеристики Достоевского, Горький вместе с тем утверждал: «Гениальность Достоевского неоспорима, по силе изобрази-

¹ Сб. «Достоевский — художник и мыслитель», М., «Художественная литература», 1972, стр. 546—552.

² Именно этим вызваны знаменитые слова Горького: «И Достоевский велик, и Толстой гениален, и все вы, господа, если вам угодно, талантливы, умны, но Русь и народ ее — значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина, не говоря о всех нас» (XXIV, стр. 156).

тельности его талант равен, может быть, только Шекспиру» (XXVII, 314).

Исследователи творчества Горького не игнорировали этих оценок, но долгое время (и в этом А. Мясников совершенно прав) сосредоточивали свое главное внимание на «расхождении» между Достоевским и Горьким. При этом кое-кто впадал в крайность и чуть ли не уравнивал в понимании Горького «достоевщину» с Достоевским. Однако, критикуя их за это ныне, мы тоже не должны впадать теперь уже в другую крайность. В частности, ничто не должно мешать нам в полную силу голоса говорить и о реакционных сторонах в творчестве, взглядах, учениях Достоевского. В отличие от наших противников, мы можем позволить себе быть объективными в отношении к Достоевскому, несмотря на то что он замахивался на социализм. Да, замахивался, но... не осилил его. Бессилие гения в данном случае еще одно доказательство всемогущества социализма.

Соблюдая принцип историзма в подходе к Достоевскому, мы не должны нарушать его и тогда, когда освещаем пути научного постижения этого писателя. Пусть робкие, но несомненные попытки по-новому подойти к «взаимоотношениям» Горького с Достоевским делались с середины нашего века. Подтверждения можно найти в работах С. Касторского, Е. Тагера, К. Муратовой, Б. Бялика, в отдельном издании первой части настоящей работы. Еще при жизни Б. В. Михайловского и Н. К. Пиксанова, при самой активной их поддержке, исследователи творчества Горького смелее стали выявлять не только точки «расхождения», но и точки «сближения» между Достоевским и Горьким. Под этим углом внимание было повернуто на такие произведения, как «Городок Окуров», «Заметки из дневника. Воспоминания», «Рассказы 1922—1924 гг.», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» в их сопоставлении с произведениями Достоевского.

Бесспорно, Горькому был дорог пафос защиты бедного человека, пронизывающий творчество Достоевского, мощный бунтарский дух, взрывающий самые искусные философские и этические построения в романах этого гения. Всю жизнь воюя против «достоевщины», Горький не раз перечитывал произведения «бесстрашного исследователя тайного, скрытого в человеке» (как назван Достоевский в горьковской заметке о дневнике А. Г. Досто-

евской), восхищался художественными достоинствами его романов, особенно «Братьев Карамазовых». И даже «реабилитированный» ныне роман «Бесы», который Горький всегда квалифицировал как реакционный, он, Горький, вместе с тем называл «одним из лучших его произведений», так уточняя свою мысль: «Роман Достоевского «Бесы» отлично сделан технически, но это — книга болезненно злая»¹. А вот еще одно из горьковских замечаний о Достоевском: «...говорят люди его романов отлично, напряженно и всегда от себя. Нельзя смешать речь Дмитрия Карамазова с речами Ивана и Алексея Карамазовых» (XXVI, 67).

Внимательное изучение «Жизни Клима Самгина» показывает, что до конца своих дней Горький не только «воевал» с Достоевским, но и учился у него как художник. Разве не использует Горький опыт Достоевского при анализе духовного, психологического захолустья Клима Самгина? Разве не продолжает он по-своему важное дело, которое начал Достоевский, сказав, что в «Братьях Карамазовых» стремится раскрыть сущность коренных процессов, переживаемых Россией в новую эпоху? И разве «доминанты», к которым прибегает Горький при построении характеров в «Жизни Клима Самгина», не заставляют нас порой ощущать нечто роднящее и в этом отношении Горького с Достоевским?

Всю жизнь Горький «воевал» против Достоевского. Всю жизнь спорил с Толстым. Говорят, это вполне объяснимо. А вот чем объясняется тот факт, что Горький скептически оценивал Чернышевского как художника? Образ Рахметова — совершенно своеобразное явление не только в русской, но и в мировой литературе — он назвал «нелепейшей выдумкой»². Лишь в последние годы жизни Горький несколько подобрел к героям Чернышевского. Но даже в следующем его замечании есть какое-то «извинение» за Чернышевского: «Известно, что герои этого романа («Что делать?» — А. О.) почти все — портреты живых лиц: Сеченова, Бокова, Ломова и т. д. Следовало бы указать, кто из них родственник Базарова, кто Рудина, да отметить и гоголевские типы. Вообще было бы го-

¹ Письмо молодым писателям от 8 января 1929 года.

² М. Горький, История русской литературы, М., Гослитиздат, 1939, стр. 228.

раздо нагляднее для школьников, если б им показали преемственность типов по линиям: Недоросль Фонвизина — Подколесин Гоголя — Обломов Гончарова — Безухов Толстого и т. д. Чацкий—Онегин—Печорин—до Санина и далее. Рахметов—до подпольщика типа Куйбышева. Поставленные в такие ряды, типы показали бы школьникам и влияние эпох на организацию характеров, и силу изобразительности каждого автора, и преемственность идей, коими литература питалась»¹.

Едва мы сблизим эти факты и попытаемся объяснить их, опираясь на принятую в настоящее время методологию, как окажемся в тупике. Почему? Потому, что такие факты невозможно объяснить, исходя лишь из конкретных документальных материалов, отдельных высказываний. Такие факты порождаются не только, а порой даже не столько субъективными причинами, сколько громадным процессом завершения старых и становления новых эпох в художественном развитии человечества. Достоевский и Чернышевский с разных сторон, но ближе всего подошли в предшествующую эпоху к проблеме социалистического будущего. Достоевский отрицал его. Чернышевский утверждал, но утверждал как социалист-утопист, что наложило отчетливый отпечаток на все его художественное творчество. Естественно, что Горький, который открывал новую эпоху в мировом искусстве, вступил в полемику с этими двумя столь разными писателями. Но если с первым он вел полемику прежде всего в мировоззренческом, идеологическом плане, то со вторым полемика развивалась прежде всего по линии художественной. Горький хотел, чтобы социалистическая литература превзошла предшествующую как идейно, так и «силой изобразительности». В целом же эти, столь противоположные, «взаимодействия» сыграли колоссальную роль в выработке основоположником нового искусства собственного взгляда на явления действительности, так волновавшие того же Достоевского, своего понимания этих явлений, их соотношения с общим процессом развивающейся действительности, наконец,— последнее по счету, но не последнее по значению,— своих средств художественного изображения и оценки ее.

¹ М. Горький, Заметки на учебник литературы.— «Правда», 8/VIII 1936.

Советским исследователям хорошо памятно слова Леонида Леонова: «Без преувеличения можно сказать, что все мы, нынешняя литературская генерация, выпорхнули на свет из широкого горьковского рукава»¹. Но как часто, исходя из подобных заявлений, мы делаем совершенно неверные выводы. Писатель может увлекаться всю жизнь Бальзаком и... не испытать на себе его влияния. И наоборот, писатель может утверждать, что он не испытывал влияния Бальзака, а в действительности это окажется лишь его желанием. «То или иное имя, тот или иной текст,—правильно утверждает французский ученый Ж. Перюс,—еще не становятся знаменательными от того лишь, что они совпадают с направлением наших желаний, которое мы отождествляем с прогрессивным направлением. Каждое высказывание, прежде чем стать аргументом, нуждается в тщательном историческом изучении»².

Примитивно истолковывая автопризнания, некоторые исследователи обнаруживали горьковское влияние у М. Андерсена-Нексе еще до того, как великий датский писатель познакомился с его творчеством; у В. Вересаева, С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, несмотря на внутреннее взаимоотталкивание их талантов, стремились доказать, будто Л. Леонов «повторяет» Горького и в типологии, и в сюжетосложении, и даже в стиле.

Обратным явлением той же тенденции служат встречающиеся в книгах о Фурманове, Островском, Шолохове «растянутые» до бессмыслицы формулировки о «горьковском влиянии»: «их роднят гуманизм, жизнеутверждение» и т. п. Но совершенно ясно, что формы жизнеутверждения бесконечно многообразны. Как-то Музей А. М. Горького обратился к советским поэтам среднего поколения с предложением принять участие в специальном вечере-встрече с читателями. Тема была сформулирована так: «Горьковские традиции в современной поэзии». Во встрече приняли участие Вас. Федоров, В. Солоухин, С. Наровчатов, К. Ваншенкин, Е. Исаев. Уже сам по себе этот факт позволяет исследователю обра-

¹ Л. Леонов, Литература и время, М., изд-во «Молодая гвардия», 1967, стр. 157.

² Сб. «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 463.

тяться к книгам названных поэтов и, пользуясь укоренившейся «методикой», начать отыскивать мотивы, отдельные фразы, строчки, даже отдельные слова, так или иначе напоминающие то, что можно встретить у Горького. Труд не бесполезный, но чересчур легкий, несмотря на видимую серьезность.

Не требуется особой учености для того, чтобы, скажем, взяв в руки книгу Владимира Солоухина «Имеющий в руках цветы», обнаружить в ней нечто близкое тому, что всю жизнь прославлялось Горьким.

Вот стихотворение «В узел связаны нити» с его главной мыслью о человеке:

Остановитесь!
Поглядите на чудо
Из всех возможных чудес.
Человек,
Он умест такое, что никто на земле не умест...

Разве это не пробуждает в нашей памяти знаменитую горьковскую мысль: «Человек выше всех чудес на земле, в том числе и тех, которые он творит сам»?

Или стихотворение «Жители земли». В нем утверждается, что единственная дорога человека (если он только человек) — «вперед и выше! Выше и вперед!». Опять-таки нельзя не вспомнить, что именно Горький не уставал провозглашать этот девиз, а уходя из жизни, сказал: «Вперед и выше... Вы знаете, что это мое старое, и, может быть, только это и есть у меня»¹.

И уж совершенно благодатный материал для всякого рода «параллелей», «сближений» и многомудрых «заключений» дает произведение Солоухина «Максим Горький». Эпиграфом к нему поэт взял слова из поэмы «Человек»: «Хочу, чтоб каждый из людей стал Человеком». Да, конечно, это произведение звучит как клятва верности горьковскому гуманизму и позволяет многое понять в поэзии поэта глубже и многосторонней.

Немало таких же «вешек», как только что обнаруженные, содержится и в книгах Вас. Федорова «Седьмое небо», К. Ваншенкина «Окна», С. Наровчатова «Четверть века». Коль скоро природа наделила исследователя не только усидчивостью, но отпустила ему и немножко фан-

¹ «Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым», М., «Наука», 1966, стр. 41.

тазии, он не колеблясь сблизит наровчатовского «Сокола» с горьковской «Песней о Соколе».

Творчество современных поэтов дает материал для академического доклада. И тем не менее я бы отказался строить доклад только на подобном материале. У того же Солоухина есть стихотворение «Работа». Содержание его таково. Поэт пишет очерк. Он уже нарисовал выразительное лицо простой советской колхозницы. Но, говорят ему, нужно в очерк ввести еще и цифры, имена. Поэт соглашается и кладет «строчку за строчкой на милое лицо»:

Вот исчезает лоб ее,
Словами испещрен.
А там как раз, где бровь ее,
Вписал я ряд имен.
И вот уж больше не видны
Ни очи, ни уста...

Уверен, что можно стереть черты «милого лица», не только вписывая в очерк цифры, но и... выписывая из произведений поэтов «анalogии», «совпадения», «вариации».

Тот, кто хочет вырасти в большого писателя, должен взять самое ценное у своих предшественников, учиться и у друзей и у врагов, собирать нектар с возможно большего количества цветов, но превращать его в мед поэзии, обладающей своим ароматом, своей стойкостью. Разве не это имел в виду Горький, неустанно твердивший начинающим литераторам, чтобы они всех слушали, но никого не слушались, упорно, настойчиво искали себя, учились видеть то, что не видели до них, и рисовать так, как не рисовали другие. Именно так и поступают названные поэты. У каждого из них «лица необщее выражение». Отливаемый в традиционные формы, отшлифованный в каждой своей грани, предельно прозрачный стих К. Ваншенкина не спутаешь со стихами В. Солоухина, напоминающими то тончайшую резьбу по дереву, то причудливое переплетение корней могучего дуба, одинаково поэтичными и тогда, когда поэт пользуется классическими размерами, и тогда, когда пробует силы в так называемом «верлибре». В поэме «Василий Буслаев», сохраняя верность лучшим традициям советской литературы, С. Наровчатов показал себя мастером, в совершен-

стве владеющим всеми ритмами, всем разнообразием рифм, ассонансов, консонансов, но не впадающим в формализм.

В мировой литературе Горький был первым писателем, которому удалось преодолеть препятствия, барьеры, кручи, мешавшие лучшим «мастерам культуры» подняться на вершину, откуда мир открывается во всей его широте, в действительной глубине, в бесконечной многогранности и многоцветье. С высоты этого плоскогорья Горький увидел «маленького» человека-труженика таким, каков он есть на самом деле, а именно творцом всех материальных и духовных ценностей на земле, и назвал его подлинным его именем — Человек с большой буквы. Глазами этого человека — коллективиста, резолюционера, творца — Горький сам видел мир. А это привело к тому, что и новые темы, конфликты, образы, и так называемые «вечные проблемы» в творчестве писателя получили принципиально новое разрешение. Вот почему быть последователем Горького в этом отношении — значит не только оставаться на позициях реалистического, высокохудожественного творчества, но и подключить свой талант к источнику «живой воды», делающей его еще более ярким и непосредственным. Это значит, далее, уметь разбираться в сложнейших явлениях нашего века, подверженного величайшим историческим ураганам. Это значит, наконец, никогда не теряться в многообразии противоречивых фактов действительности, уметь отличать ничтожное, рудиментарное от существенного, общезначимого, зарождающегося, не терять чувство исторического оптимизма.

Оптимизма? Да, оптимизма, несмотря на почти невыносимые тяжести, взваливаемые на плечи современного человека нашим трудным веком. Исторический оптимизм, как его понимал Горький, не имеет ничего общего ни с упрощенным изображением жизни, ни с обеднением и огрублением чувств и мыслей современного человека, ни с игнорированием «мелочей», которыми повседневно живет человек, ни с пренебрежительным отношением к так называемым «проклятым вопросам». Высмеивая примитивное понимание жизнеутверждения, Горький в беседе с В. Луговским сказал: «А вы думаете, что единственное жизнеутверждающее чувство есть радость? Жизнеутверждающих чувств много: горе и преодоление

горя, страдание и преодоление страдания, преодоление трагедии, преодоление смерти. В руках писателя много могучих сил, которыми он утверждает жизнь»¹.

В зависимости от особенностей таланта и от того, какие из «могучих сил» используются *этим* писателем, гуманистическая сущность будет приобретать разные формы, проявляться различно у художников.

С другой стороны, каждый писатель, каждый поэт посвоему воспринимает влияния. Влияние Горького в творчестве К. Федина выражается в совершенно иных формах, нежели у Ф. Гладкова. Определить такое различие часто бывает не так-то легко: горьковское влияние никогда не нарушает индивидуальности писателя, а, напротив, способствует более яркому проявлению ее. Достаточно сравнить «Повесть о детстве» с «Цементом» и затем сопоставить результат сравнения с горьковскими принципами воссоздания действительности, чтобы увидеть, сколь благотворно проявилось влияние основоположника новой литературы и в углублении гладковского проникновения в действительность, и в поисках более совершенных приемов ее художественного отражения.

Можно назвать не один десяток хороших статей о влиянии русских писателей на литературы народов СССР. Но испытываешь трудности, когда касаешься обратного влияния. Немало написано, например, о художественном освоении русскими писателями жизненного материала Средней Азии, о влиянии грузинской поэзии на творчество Н. Тихонова, приводится признание В. Луговского: «Восток дал мне очень много как поэту, не только в смысле тематики, но и в смысле формы». Но всего этого совершенно недостаточно. Произведения писателей народов СССР давно стали неотъемлемой частью общесоюзного литературного процесса и оказывают влияние на его развитие в целом. Мы бы сделали серьезную ошибку, если бы не сказали о том, что расцвету лирической прозы во всей советской литературе способствовали и предшествовавшие ему крупные достижения в этой области О. Гончара и М. Стельмаха, что романы М. Ауэзова об Абае положили новую веху в даль-

¹ В. Луговской, Раздумье о поэзии, М., «Советский писатель», 1960, стр. 260.

нейшем развитии всего советского исторического романа, что стихи Р. Гамзатова, К. Кулиева, М. Карима, А. Кешокова, Д. Кугультинова, Я. Ухсая способствуют философскому углублению всей современной советской поэзии¹, а произведения Ч. Айтматова и В. Быкова вызывают волны прямого подражания.

Приведенные примеры показывают и позволяют утверждать, что проблема литературных взаимодействий и взаимовлияний не то что не должна, но не может сводиться только к вопросу об овладении художественным опытом, о восприятии и совершенствовании мастерства, и даже к творческому развитию накопленных достижений. Это очень важный аспект, в особенности когда речь идет об отдельных писателях, но проблемы не исчерпываются.

Мы убеждены в том, что каждая литература призвана внести свой вклад в сокровищницу художественного развития человечества. Убеждены мы и в великом интернациональном будущем всех литератур. Проблема взаимодействия и взаимовлияния в глубинной своей сущности — это проблема выявления, развития, обогащения того начала, которое отличает одного писателя от другого, одну литературу от другой, и вместе с тем того начала, которое сближает одного писателя с другим, одну литературу с другой. Именно поэтому в наше время первостепенное значение придается изучению «процессов развития советской культуры и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций» (как сказано в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»²).

Процесс этот диалектически сложный, складывающийся не из одних «притяжений», или, как хорошо сказал Г. Ломидзе, в результате того, что писатели, «научившись ходить самостоятельно... присматриваются друг к другу, сознательно и исподволь перенимая друг у друга все лучшее, чем каждый располагает»³. Он, этот

¹ См. интересную статью: Р. Бикмухаметов, «Открытие литературы». — «Вопросы литературы», 1966, № 8.

² «Правда», 25/1 1972.

³ Г. И. Ломидзе, Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур, М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 18.

процесс, развивается и через «отталкивания», проявляющиеся порой в таких на первый взгляд странных фактах, как, например, воинствующее неприятие Львом Толстым Шекспира или сложнейшие «взаимоотношения» Горького с Чернышевским.

Бесспорно, иногда подобные «странности» могут объясняться абсолютным несходством талантов или другими субъективными причинами. Но интересно, что, как я уже говорил, чаще они приключаются с писателями, живущими на стыках исторических эпох, когда одним приходится подводить итоги гигантским периодам в развитии человечества, а другим «заново» открывать мир, обновлять «укоренившиеся» и искать, изобретать новые средства и приемы художественного воссоздания его. «Творческий спор великих,— справедливо писал по этому поводу А. Бушмин,— всегда поучителен и богат открытиями, приобретениями в борьбе»¹. В упомянутом выше докладе Я. Мукаржовского эта мысль сформулирована еще категоричнее: «Автор не поддается влияниям, а активно их разыскивает. Как раз поэтому нельзя понимать влияние как пассивное продолжение предшественников. Выбирая «влияние», автор не только присоединяется к предшественникам, но и становится против них». «Ученик и учитель... — утверждал Зд. Неедлы,— находятся и в отношениях постоянного взаимодействия. Было бы плохо, если бы ученик при всем влиянии учителя на него в то же время не противился бы своему учителю»². Как показывают «взаимоотношения» Шекспира и Толстого, Достоевского и Горького, сила противления иногда прямо пропорциональна гениальности учителей и учеников.

Другими словами, писатели, в особенности гениальные писатели, учатся друг у друга и не могут не учиться не только для того, чтобы усваивать и успешнее совершенствовать то, что завоевано усилиями многих, но для того, чтобы сделать новый шаг вперед, сделать свое открытие действительности, найти свой угол зрения на нее, сказать о ней то, что не говорилось до сих пор, и так, как не говорилось до сих пор,—«новым и неожиданным

¹ А. С. Бушмин, Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., «Наука», 1969, стр. 183.

² Зденек Неедлы, Статьи об искусстве, М.—Л., изд-во «Искусство», 1960, стр. 271.

образом»¹. Лев Толстой не признавал Шекспира. Одни говорят: ошибка гения, другие выражаются осторожнее: причуда. Третьи объясняют неприятие Шекспира особенностями мировоззрения Толстого-художника. Но ведь допустимо рассматривать это неприятие и как результат ощущения гениальным художником необъятных возможностей реализма, возможностей, по сравнению с которыми даже титанические достижения такого великана, как Шекспир, казались другому великану несовершенными.

Выдающийся писатель нашего века М. Пришвин говорил: «В искусстве слова все являются учениками друг друга, но каждый идет собственным путем»². В противном случае мы имеем не «взаимодействие», не «взаимовлияние», а просто-напросто эпигонство. И когда у нас как из рога изобилия сыплются работы, в которых с упорством, достойным лучшего применения, доказываются, что «Менын мектеби» С. Муканова есть казахский, а «Бухара» С. Айни — таджикский варианты горьковской автобиографической трилогии, — становится обидно и за Горького и за его «учеников», делается стыдно за исследователей, всерьез оперирующих такими аргументами, как, скажем, сходство заголовков произведений или молодость героев. В чем действительно проявилось горьковское влияние на этих писателей? Оно помогло им найти в окружающей их действительности, открыть наиболее плодотворные ее пласты, выбрать наиболее высокую точку зрения на действительность, разобраться в противоречиях последней и затем художественно воссоздать ее по-своему, в своем художественном ключе. Мы же, по верному замечанию Л. Теракопяна, «зачастую словно бы забываем, что лучи воздействия одной литературы на другую идут не по прямой линии, а непременно преломляются в реальной национальной почве»³.

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», М., Гослитиздат, 1955, стр. 569.

² «Литературная газета», 14/I 1956.

³ Л. Теракопян, Пути содружества литератур.— «Вопросы литературы», 1967, № 11, стр. 250.

ЧАСТЬ II

ИСКУССТВО, СРАЖАЮЩЕЕСЯ ЗА ЧЕЛОВЕКА

Начну с картины, запечатленной чешским поэтом Иваном Скалой. Картину эту я видел воочию и свидетельствую, что в действительности она еще более впечатляющая. Говоря возвышенным стилем, она символична в лучшем значении этого понятия, ибо выросла из сердца, окровавленного, истерзанного сердца нашей эпохи и заставляет неотрывно думать о самом главном.

«На парижском кладбище Пер-Лашез, неподалеку от Стены коммунаров, стоит страшный памятник: из земли, из зеленой травы поднимаются две скованные человеческие руки. В этой земле лежит пепел жертв концентрационного лагеря Равенсбрюк. В нескольких шагах оттуда, в той же земле, покоится прах писателя Анри Барбюса. Он тоже сгорел весь целиком. Сгорел во всепожирающем огне борьбы против войны, борьбы за мир, за высочайшие ценности человеческого существования. Этой борьбе Барбюс без остатка посвятил весь свой колоссальный талант, все им созданное. И эта трагическая близость обеих могил подчеркивает на примере Барбюса величие созданий художника, величие сердца художника, неизменно пламенеющего огромной, всечеловеческой идеей. Перед этими могилами, которые разделяют несколько шагов и пропасть, простирающаяся между гуманизмом и варварством, настойчиво рождается сознание, что художник может иметь в жизни право на многое, но никогда, ни при каких условиях, не имеет права на равнодушие.

Наша сила в нашей идейной позиции, позиции последовательного гуманизма, позиции активной любви к человеку. Активное отношение к жизни, которой мы хотим помогать, которую хотим изменить, эта партийность, являющаяся наивысшим выражением гуманизма, это в то же время и точка зрения, стоя на

которой, легко решить самую большую, самую трудную задачу»¹.

Мы разделяем этот взгляд. Наше искусство возникло на основе сознательного стремления многомиллионных масс трудового народа перестроить мир в соответствии с коммунистическим идеалом. Оно вдохновляется новым отношением к миру, обществу, новой концепцией человека, идеей социалистического гуманизма. И это хорошо выражено в приведенных выше словах чешского поэта. На мой взгляд, в них отчетливо проведена также граница, отделяющая подлинное искусство от любых его имитаций, в том числе и от декадентствующего модернизма. Дело не только в том, что в произведениях декадентов так много могил, так часто эксплуатируется смерть. Ведь в картине, срисованной с жизни чешским поэтом, тоже не обойдено ни то, ни другое. Дело даже и не в том, что в произведениях современных буржуазных писателей человек часто предстает в виде страшного животного, как олицетворение торжествующей подлости, «свинцовых инстинктов». Кто же будет отрицать, что к исчадиям фашизма и империализма не только слово «недочеловек», но и слова «варвар», «зверь» не приложимы? Даже самый страшный зверь, владеет он речью, вряд ли сказал бы то, что сказал фашистский преступник Адольф Эйхман: «Я с улыбкой сойду в могилу, потому что уничтожил шесть миллионов душ».

Дело в том, как писатель относится к изображаемому, в его точке зрения на мир, в концепции человека, в мыслях, чувствах, которые у писателя вызывает человек, в перспективах, которые раскрываются перед людьми. Выступая с классовых позиций революционного отвержения всего, что поработщает, угнетает и унижает человека, мешает ему проявить положительные возможности, идти неустанно вперед, становиться лучше, сильнее, умнее, мастера социалистического искусства не ограничиваются проповедью человеколюбия, сострадания, великодушия, а указывают совершенно конкретные и единственно реальные пути, ведущие к действительному равенству, братству, счастью всех людей на земле. В последовательной борьбе за человека и человечность,

¹ Сб. «За социалистическую культуру», Прага, Орбис, 1959, стр. 85.

не останавливающейся перед решительным изменением всех «обстоятельств», которые мешают каждому честному труженику стать Человеком с большой буквы,— гуманистический пафос искусства социалистического мира. Оно, это искусство, возникло из активного отношения к жизни, как искусство, не просто отражающее глубинную суть жизни, но и способствующее ее переделке, не приемлющее зла, сознательно преследующее цель помочь людям стать свободными, счастливыми.

Здесь и кроется объяснение, почему буржуазные идеологи с такой энергией и неуклонностью, проявляя поистине необычайную мобильность и изощренность, уже не одно десятилетие стремятся «похоронить», «развенчать» или хотя бы «скомпрометировать», «запачкать» искусство социалистического реализма.

В отличие от довоенного периода, когда наши противники атаковали советскую литературу «в лоб», отрицая ее художественность, новаторство, в послевоенное время буржуазные «советологи» изменили тактику: им стало ясно, что говорить о художественной несостоятельности «Тихого Дона», или о традиционализме поэм Маяковского — значит выставить самих себя на посмеяние. Поэтому теперь споры ведутся на ином плацдарме — в сфере теоретических основ реализма вообще, социалистического реализма в особенности. Глубоко эшелонированное наступление началось с попыток разгромить самую основу подлинного искусства, сменить все вехи, доказать, что реализм нечто условное и относительное (см.: *René Wellek and Austin Warren. Theory of Literature, New York, 1956*), что вершиной художественного развития в XX веке является не реализм, а модернизм (см.: *Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins, New York, 1956*).

Рубили под самый корень. Ради того, чтобы сокрушить социалистическое искусство, неразъединимое с реальностью, громили реализм во всей мировой литературе, проповедуя «величественную силу ухода от действительности»¹. Западногерманский литературовед Гюнтер Блёккер в книге «Новые виды действительности» утверждал, будто для нашей эпохи характерен

¹ Georges Monde, *La littérature humaine*, Paris, 1961, p. 103.

«катастрофический феномен (*ein katastrophalen Phänomen*)», сущность которого — в «исчезновении действительности»¹.

Наступление вели не одиночки, не отдельные представители того или иного литературно-критического течения. Наступление вело большинство буржуазных литературоведов и эстетиков. На разные лады год, два, десять лет утверждалось: истинное искусство не имеет и не может иметь каких-либо связей с миром, с действительностью, со временем и пространством; чтоб остаться искусством, оно должно «бежать от действительности», стать «не от мира сего», освободиться «от человеческого, слишком человеческого содержания»². Так твердили буржуазные теоретики, искусствоведы, начиная с всемирно известного испанского философа Ортеги-и-Гассета и кончая американским критиком Н. Подгорцем. В статье «Американская литература послевоенного периода» профессор Уэслианского университета Ихаб Хассан писал:

«...Наши прозаики очень часто отходят от реалистических канонов, прибегают к иносказаниям и причудливым образам, к снам и символам в попытках передать неуловимые качества пережитого. Современный романист понимает, что форма — это не грубая и обязательная догма, но откровение. И если порой в его прозе нелегко бывает провести грань между комедией и трагедией, героизмом и подлостью, болезненным и здоровым, то лишь потому, что откровение — вещь не простая и не легкая. В этом и заключается кардинальное различие между искусством и пропагандой.

В одном важном вопросе современные писатели ушли дальше, чем предыдущее поколение: их изучение глубин человеческой психики, их поиски «я» отличаются большей напряженностью. В произведениях писателей раннего

¹ Günter Blöcker, *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin, 1957, SS. 8, 14.

² К ним присоединился Э. Ионеско, из года в год повторяющий, что реализм, будь то социалистический или нет, подлинной реальностью не достигает, а лишь сужает ее, разжижает, фальсифицирует, дает искаженную перспективу. «Недостаток реализма, — повторил Э. Ионеско в интервью корреспонденту еженедельника «Экспресс», — состоит в убеждении, что он отражает действительность. На самом деле реализм — это система приемов, как символизм или романтизм — это школа, стиль. Действительность нереалистична» («Экспресс», 5—11/X 1970).

периода — назовем хотя бы Фицджеральда, Дос Пассоса, Льюиса, Стейнбека и Фолкнера — еще существует связь между «я» и обществом, стремление к самопознанию в них часто идет рука об руку со стремлением к социальной справедливости. Но в наше время большинство писателей видит в обществе с его усложнившейся структурой лишь силу, противодействующую стремлениям личности; они опасаются, что человеческое «я» безвозвратно потеряется в безличном механизме массового общества или сверхгосударства. Не удивительно поэтому, что они обратили свой взор внутрь, устремили его на индивидуальные, конкретные переживания, пустились в поиски личной любви или свободы, на которую имеет право человек как существо нравственное. Таким образом, основная тема их произведений, насыщенных стремлениями, страхами и противоречиями обнаженной души, — это поиски своего «я»¹.

Обширная выписка из не столь уж глубокой и в общем малооригинальной статьи сделана не случайно. На мой взгляд, это — статья, типичная для буржуазных теоретиков и историков искусства. Мы бы сделали ошибку, если бы признали ее написанной с чисто информационными целями. Она опубликована в журнале «Америка», издаваемом правительством США специально для распространения в СССР.

В отличие от корректного профессора Ихаба Хассана, многие «советологи» предпочитают выражать свои взгляды и желания с большей ясностью. С академической серьезностью отпевал социалистический реализм Вильям Э. Харкинс, определяя его сущность следующим образом: «Социалистический реализм — название доктрины, имеющей хождение в советском искусстве и литературе с 1932 г. и в известной степени обязательной для писателей и художников Советского Союза и сегодня». Пересказав далее по-своему определение социалистического реализма, данное в Уставе ССП, он заключал: «В литературную практику эта доктрина принесла практическое исключение различных художественных средств ради утверждения поверхностного, фотографического реализма и в результате привела к использованию стереотипных черно-белых характеров, к поверхностному сентимента-

¹ «Америка», № 92, 1964, стр. 2—3.

лизму»¹. «В нашей нынешней культурной атмосфере нет почвы для коммунистической эстетики»², — заявлял японский критик Кэнтаро Икэда.

Больше того, отвергались все виды реализма. «Я утверждаю, — писал японский критик Такэо Окуно в статье «Литература интеллигенции. Основа современной литературы», — что сущность литературы состоит не в реализме, а в самовыражении личности. Современная японская литература отвернулась от широкого, активного воспроизведения социальной действительности и стала на путь самовыражения собственного «я». Неоднократно я указывал, что эти черты, развившиеся в произведениях Юкио Масима, Кобо Абэ, Тосио Симао, Кэндзабуро Оэ, отражают всемирную тенденцию интеллектуального одиночества. Даже в Советском Союзе в последнее время происходит отмежевание «чистой литературы» от «массовой литературы». Это наблюдалось на симпозиуме советских и японских писателей в Москве (в 1965 году. — А. О.). Путь самоизоляции неизбежно встает перед истинными литераторами со своим сложным «я». Самоизоляция интеллигенции происходит во всех странах, и литература, отражающая это явление, приобретает всемирный характер»³.

Необходимо иметь в виду, что, проповедуя самовыражение «я», буржуазные искусствоведы и критики, как правило, подразумевают под этим «я» нечто тождественное фрейдистскому «*id*» — «скрытую недостижимую часть нашей личности», которая «носит отрицательный характер», «не имеет никакой организации или унифицированной воли», находится вне «законов логики», вне воздействия «пространства и времени», не меняется «с течением времени», проявляясь преимущественно через «импульс для получения удовлетворения инстинктивных потребностей согласно с принципом наслаждения»⁴.

Нетрудно заметить также, что и в другом своем утверждении Такэо Окуно не оригинален. Он лишь

¹ Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins, New York, 1956, p. 364.

² «Бунгаку», 1960, № 12, стр. 112.

³ «Бунгаккай», 1965, № 12 (Здесь и далее цитируемые переводы японских источников принадлежат Б. В. Поспелову и Киму Рехо).

⁴ «Современная книга по эстетике. Антология», М., ИЛ, 1957, стр. 202.

выдает за реальность элитарную мечту Х. Ортеги-и-Гассета, еще в 1925 году писавшего в книге «Дегуманизация искусства»: «Даже если чистое искусство немислимо, имеется, без сомнения, возможность для проявления тенденции очистить искусство. Эта тенденция приводит к прогрессирующему исключению человеческого, всех слишком человеческих элементов, которые доминируют в романтической и натуралистической художественной продукции. В ходе этого процесса будет достигнута такая точка, когда человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить. Тогда мы будем иметь предмет, который смогут воспринять только те, кто обладает специфическим даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс людей. Это будет искусство касты, а не демократическое искусство. Вот почему новое искусство делит людей на два класса индивидов: тех, кто понимает его, и тех, кто не понимает; то есть художников и нехудожников. Новое искусство — это искусство для художников...»¹

Соответственно последователями подобных учений переоценивался и весь опыт художественного развития человечества: писатели, жившие всеми нуждами и болями своего времени, объявлялись не выдержавшими испытания «вечностью», а в первом ряду литературных мэтров оказывались Д. Джойс, В. Вульф, С. Беккет, творчество которых, если использовать известные слова Г. Уэллса, «никуда не ведет и ни к чему не приводит», представляя собой «финальный тупик (*dead-end*)»². О творчестве же таких писателей, как Горький, Маяковский, Барбюс, Нексе, неизменно говорилось и писалось, что оно безнадежно испорчено, «разрушено» идеологией, политикой, связями «я» и «общества».

Имя Г. Уэллса вспоминается мною неспроста: наступление на реализм, предпринятое в середине нашего столетия, направлялось против всего того, что среди других выдающихся писателей XX века защищал и автор «Войны миров». Это его устами большая литература новой эпохи провозгласила: «...Мы будем ставить и вопросы политики,

¹ «Современная книга по эстетике», стр. 450.

² «Letters of James Joyce edited by Stuart Gilbert», London, 1957, pp. 274, 275.

и вопросы религии, и социальные вопросы... Какой смысл рассказывать истории о жизни различных людей, если мы будем обходить вопрос о тех верованиях или о том общественном устройстве, которые эти жизни определяли. Мы напишем обо всем... Мы будем писать об утраченных возможностях и скрытой красоте, пока перед людьми не откроется тысяча новых путей жизни... Мы будем обращаться к молодым, к полным надежды, к любопытным, мы будем выступать против всего установленного, важничающего, охранительного. Мы будем писать, пока не охватим всю жизнь на полотнах наших романов»¹.

Так заявил Г. Уэллс в 1912 году в статье «Современный роман», выражая мнение главного отряда мировой литературы, сохранявшего верность реализму Шекспира и Сервантеса, Теккерея и Бальзака, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова.

Наиболее последовательно мыслящие из писателей, бесстрашно смотрящих в суровое лицо нашего века, сделали по примеру Горького решительный шаг вперед, связав свою судьбу, свое искусство с социализмом. Это привело к возникновению нового художественного качества в их творчестве, которое затем определилось как социалистический реализм. Можно спорить о том, насколько удачно определение, но никому пока не удалось доказать, будто не существует новое художественное качество в литературе сражающегося социалистического мира, в литературе, уверенно превращающейся в планетарное явление. Видная писательница Юрико Миямото, так много сделавшая для развития социалистической литературы в Японии, писала: «Наступил период, когда только путем развития социалистического реализма как основного метода художественного воспроизведения действительности современного общества мы можем отразить сущность движущейся истории и сложные сплетения человеческой жизни в ее конкретных проявлениях... В разных странах мира национальные литературы переживают качественные изменения. Социалистический реализм становится литературным течением всего мира»².

¹ Цит. по книге: В. В. Ивашева, Английская литература. XX век, М., «Просвещение», 1967, стр. 92.

² Юрико Миямото, Полн. собр. соч. (на японском языке), т. II, Токио, 1952, стр. 337, 339.

Воспрепятствовать этому и пытались идеологи старого мира. Но вот что удивительно: чем яростнее они рубили и новые побеги и старые корни, тем дальше оказывались от поставленной цели.

Пишущий эти строки прибыл впервые в Нью-Йорк через десять лет после того, как господя Р. Мэтьюсон, З. Фолеевский и другие подвели черту под развитием социалистического реализма. Они собирались сказать надгробное слово и «перейти к текущим делам», как говорится в наш практический век. На вершину мирового искусства взгромождался абстракционизм.

Редко кто осмеливался сказать, что все это, в лучшем случае, порождено клаустрофобией, если воспользоваться словом, пущенным еще в 1925 году в оборот Альфредом Н. Уайтхедом: «Человеку всегда необходимо нечто такое,— писал он,— что поглотило бы его на время, то есть нечто отличающееся от намозолившей глаза обыденщины... Любая эпоха пресыщается шедеврами любого из существующих стилей. Необходимо найти нечто новое, нечто такое, чему удивится человек»¹.

И человека удивили. Но получил ли он при этом эстетическое наслаждение — вот вопрос? Даже новоявленный поклонник абстракционизма Лео Стейнберг со вздохом говорил: «Соприкасаясь с новыми веяниями в искусстве, не только невежды и обыватели испытывают недоумение, гнев и скуку»².

Встретившись с учеными, докторантами, студентами американских университетов, я убедился, что куда больше, чем абстракционизм, их волнуют судьбы реализма вообще, социалистического реализма в частности.

Не раз меня спрашивали, как я отношусь к книге Г. Ермолаева. Я бы не сказал, что их огорчала моя резко отрицательная оценка этого сочинения, суть которого сводится к следующим полутора фразам: «Социалистический реализм... возник как установка партии... Социалистический реализм — это скорее собрание политических предписаний (*collection of political prescriptions*), нежели литературное явление»³.

¹ «Современная книга по эстетике», 1957, стр. 573.

² См. статью в журнале «Америка», 1963, № 89, стр. 50.

³ Herman Ermolaev, *Soviet Literary Theories. 1917—1934, The Genesis of Socialist Realism* Berkeley and Los-Angeles, 1963, p. 159.

В специализированных журналах я нашел статьи «Русская эстетика в наши дни и ее исторические предпосылки», «Искусство и социалистический реализм»... В первой из них, принадлежащей перу Макса Ризера, я прочел: «Ленинская теория отражения (*theory of reflection*) является теоретической основой (*basis*) реалистического метода в искусстве. Его учение о «партийном характере» (*партийность*) литературы и искусства подняло на новый, более высокий уровень понимание классовости и идеологической природы (*идейность*) творчества... Подчеркивание народного характера (*народность*) искусства привело к культурной революции и расцвету социалистического искусства в Советском Союзе»¹. Я был готов порадоваться тому, что американские критики пытаются быть объективными. Но, дочитав статью, понял, во-первых, что видимая объективность нужна им лишь для прикрытия собственных стратегических целей, не имеющих ничего общего с заботой о развитии социалистического искусства, во-вторых, что даже самые смелые из буржуазных ученых при решении вопросов развития нашего искусства исходят не столько из конкретного анализа достижений социалистического реализма, сколько из собственных теоретических построений. За их суждениями легко угадывается чисто субъективистское толкование аристотелевой «теории творческого подражания», данное в свое время Гербертом Ридом в работе «Воспитание посредством искусства». Воспроизводя реальность, утверждал он, «человек в своей сознательной деятельности только покорно следует моделям, созданным Природой. Поскольку рассматривается этот аспект искусства, он не творит, а просто подражает»².

Трудно сказать, чего в таких утверждениях больше: неосведомленности в конкретном художественном творчестве или пренебрежения к нему. Достаточно обратиться к произведениям Сервантеса, Шекспира, Вольтера, Гюго, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, чтобы убедиться, что во всех существовавших до сих пор художественных формах элементы открытия, постижения, отражения, воссоздания неизменно соединялись с эле-

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1963, N 1, p. 51.
(*Курсив автора.*)

² «Современная книга по эстетике», 1957, стр. 110.

ментами пересоздания действительности. Выше уже было показано на анализе творчества Горького, насколько многообразными могут быть такие соотношения в социалистическом искусстве. И это — закономерно для нашего искусства. «Мне,— говорил Горький,— всегда хотелось видеть человека именно таким, каков он есть, но для того, чтоб показать его лучшим, чем он есть. Это значит — приукрасить его? Нет, это значит, что я считаю себя вправе переделывать человека»¹. «Мы,— заявлял Маяковский,— пришли не для того, чтобы фотографировать мир, но для того, чтобы литературным орудием бороться за будущее. За перестройку мира»².

Быть может, сознанием очевидного несоответствия теоретических построений «советологов» конкретному опыту мастеров социалистического искусства объясняется тот факт, что в самый разгар «погребения» социалистического реализма из того же лагеря раздались слова профессора из Колорадо Гергарда Лоозе: «Социалистический реализм — явление, по отношению к которому обычные масштабы отказываются служить»³.

Почти одновременно прозвучало и предупреждение из прогрессивного лагеря. «Социалистический реализм сегодня,— заявил Дж. Дебенедетти,— явление более всеобъемлющее и более современное, чем это представляется слишком поверхностным западным судьям»⁴.

Показательно также, что именно в тех капиталистических странах, где на протяжении многих лет упорно насаждались абстракционизм и другие нереалистические формы искусства, наблюдается нарастающий интерес к реализму. Еще в 1963 году английский критик Джильберт Фелпс в статье «Современный роман» констатировал: «Становится все более и более очевидным, что экспериментирование 20-х и 30-х годов не находит у нас развития впоследствии. Джеймс Джойс не имеет непосредственных продолжателей, и «Поминки по Финнегану» привели в тупик, во всяком случае, в английской прозе. Что же касается последнего романа В. Вульф

¹ «Литературная Россия», 22/III 1968.

² В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, М., Гослитиздат, 1959, стр. 513.

³ «Monatshefte», April — May 1965, vol. 57, N 4, Madison Wisconsin, p. 170.

⁴ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 250.

«Между действиями» (1941), то в нем использовалась техника и демонстрировались литературные позиции, которые не получили никакого отзвука в современной литературе. Никто не подхватил и более радикальный вызов, прозвучавший в творчестве Д. Г. Лоуренса»¹.

В начале 1969 года собравшиеся в городе Стратфорде на Эйвоне девять видных английских литературоведов провели симпозиум на тему «Реализм, действительность и роман». «В своих спорах участники дискуссии оттолкнулись от высказывания Роберта Шолса в работе «Авторы вымыслов», утверждавшего, что реализм, по своей сути всегда возвеличивающий жизнь и принижающий искусство, возвеличивающий вещи и принижающий слова, окончательно умер. Они подвергли сомнению утверждение о том, что творческие принципы реализма полностью исчерпали себя и требуют обновления, что модернистская усложненность стала исторической необходимостью. Кроме того, они считают, что действительные возможности развития литературы в будущем сводятся на нет возрастающей одержимостью критиков лингвистическими и символическими теориями и «платоновским определением беллетристики как цепи лживых измышлений». Не согласились они и с теорией профессора Шопера и его последователей, сводящих литературу к символам и знакам»².

Словом, девять видных английских литературоведов, собравшись на родине Шекспира, не согласились со всем тем, что пытались навязать современной литературе в качестве альтернативы реализму апологеты декадентско-модернистской критики и эстетики.

Выступление английских ученых закономерно. Оно подготовлено самим характером современного мирового литературного процесса, развивающегося совсем не так, как хотелось бы некоторым теоретикам. Борьба против реализма ныне оборачивается для ее вдохновителей резким усилением интереса писателей к реальности. Своеобразной формой этого возвращения писателей к реальности является увлечение документализмом, достоверностью и другими видами «непосредственного» отражения жизни. Обратившись к вышедшим в ФРГ произведениям

¹ Цит. по названной выше книге В. Ивашевой, стр. 469—470.

² «The Times Literary Supplement», 4/IX 1969, p. 976.

«Ты нам нужен. Рабочий в немецкой промышленности», «Представители немецкой промышленности», «Отчет Тиле» Г. Вальрафа, «Ботропские протоколы» Э. Рунге, обнаруживаем, что они принадлежат ко все более популярному жанру «свидетельства», «показания», «протокола». В этом же жанре не один год работают и другие писатели. В Италии невиданный резонанс вызвало изданное отдельной книгой «Письмо одной учительнице», написанное восемью подростками из деревни Барбиана. В США на читателей сильное впечатление произвели документальные книги «Хладнокровно» Т. Кэпота, «Соприкосновение» Дж. Стейнбека-младшего, «Случай в алжирском мотеле» Д. Херси. В литературно-критических статьях вот уже какой год самое ходовое слово — «аутентичность».

Оставим в стороне вопрос о том, насколько аутентичное соответствует истинному, хотя бы потому, что аутентичность не гарантирует искусство от лжи¹. Нас интересует сейчас другое: почему писатели потянулись к документу? И почему читатели отдают предпочтение этому жанру?

Зная, какой разгул субъективизма, составляющего самое существо так называемого модернистского искусства, наблюдался в литературах США, Франции, Японии еще не так давно, мы вправе не только связать тягу читателей к документу с усталостью их от субъективистского хаоса в литературе, но и рассматривать документа-

¹ Кроме того, нельзя не согласиться с Эрвином Штрिटтматтером, что подлинно художественное освоение действительности недостижимо только путем использования документального материала, оно предполагает обработку, творческий поиск, вымысел («Sonntag», 21/III 1971, N 12, SS. 3—4).

Хорошо, что это уже начинает сознаваться не только у нас. Фридрих Хитцер, автор статьи «Литература сегодня», напечатанной в первом номере западногерманского журнала «Кюрбискерн» за 1972 год, заявляет: «Я считаю, что показывать героя наших дней в нашей стране — стоящее дело... В поисках такого героя мы лет пять тому назад начали записывать на магнитофон высказывания людей, образы которых в нашей прогрессивной литературе почти отсутствовали... С тех пор литературный протокол стал почти единственной санкционированной формой изображения людей труда... Но магнитофонная запись — это всего лишь документальное интервью, а в качестве эрзаца изображения жизни эксплуатируемых — просто плохой слепок с натурализма...»

лизм как попытку вернуться через фактографичность к реальности и реализму. Крайность же в понимании реальности понятна. Действие вызывает противодействие. Недавнее глумление над действительностью и реализмом оборачивается своей противоположностью, уравниванием реализма с реальностью, а реальности с натуральностью. Отсюда повышенный интерес к примитивизму в искусстве, подмена «художественной реальности» «голым фактом». Что же делать, если человечество все еще не научилось преодолевать крайность не иначе как крайностью?

Посмотрим, как понимают обращение к «голому факту» в ФРГ. В статье Д. Циммера «Так называемая документальная литература» несколько раз повторяется, что документалисты стремятся рассказать читателю «о малоизвестных, замалчиваемых или отрицаемых социальных и исторических реальностях»¹. В таком же значении употребляет понятие «реальность» и Х. Крюгер, говоря, что с помощью документализма Вальраф обнаруживает за поверхностным благополучием ФРГ «прямо противоположную реальность»².

Критикам да и писателям кажется, что большая, неподдельная правда — в самом факте, в документе, в протоколе, между тем, как на самом деле она — в синтетической художественной вытяжке из фактов, освещенных ясно видимой перспективой развития жизни. Но это не снимает того, что и писатели и читатели в капиталистических странах высказываются за восстановление доверия к реальности.

Впрочем, наблюдается интерес как писателей, так и читателей к реализму в более точном и более высоком значении этого понятия. Постановка в Нью-Йорке социальной комедии Арта Бухвальда «Овцы на взлетной дорожке», высмеивающей вдохновителей «холодной войны» и антикоммунизма в США, уже сама по себе симптоматична. Но она превратилась в театральное событие. Не меньшим успехом увенчалась постановка на Бродвее пьесы «Боусмен и Лина» Атола Фьюгарда. Это — реалистические произведения. Филипп Боноски писал о спектакле «Овцы на взлетной дорожке»:

¹ См. «Иностранная литература», 1970, № 6, стр. 252.

² Там же.

«Я... едва не забыл, что смотрю пьесу, а не настоящую действительность»¹. Он же назвал спектакль «Боусмен и Лина» «маленьким театральным чудом нашего времени», а об актрисе Руби Ди, исполняющей главную роль, заметил: «Она воссоздает на сцене такую правду жизни, которая даже вопреки вашему собственному желанию переворачивает душу»².

Разумеется, успех этих произведений не снимает существа проблемы. Осенью 1971 года Джозеф Норт бросил американской литературе суровый, но справедливый упрек. Отметив, что реальная жизнь все чаще выдвигает такие яркие фигуры, как Генри Уинстон, Мартин Лютер Кинг, Анджела Дэвис, он писал: «Воистину мы живем в эпоху героев. Но где они на страницах книг наших признанных романистов? В большинстве своем писатели отстали от движения истории» («American Dialog», 1971, № 1). Вскоре аналогичный упрек западногерманской литературе раздался со страниц журнала «Кюрбискери» (1972, № 1): «Кризис буржуазной культуры,— писал Фридрих Хитцер в статье «Литература сегодня»,— проявляется открыто... Но буржуазная культура не погибнет сама собой, а игнорировать ее — значит покинуть поле идеологической борьбы... Речь идет не о придании новых функций форме, а об освоении и создании реалистической литературы. Большинство произведений документальной литературы, претендующих на социально-критический анализ, не привлекают к себе внимания массового читателя. Большинство левых авторов еще заражено буржуазной эстетикой, поскольку они не идут дальше отрицания этой эстетики. Но простое отрицание антипартийности больше не удовлетворяет. Не удовлетворяют также и рифмованные или перифмованные декламации политических статей... Большая часть прогрессивной литературы сегодня эмоционально бедна. Чувства скрываются. Авторское «я» прячется за цитатами, декламациями, лозунгами, ассоциациями... Правда, античеловечные последствия жизни в обществе, в котором с людьми обращаются как с товаром, осуждаются, но часто принимаются как нечто само собой разумеющееся. В «массовой литературе» преобладают

¹ «Литературная газета», 18/II 1970.

² «За рубежом», 31/VII—6/VIII 1970, стр. 30.

персонажи, которые не думают, но действуют, в серьезной литературе — одинокие личности, которые только и делают, что размышляют, забывая действовать...

Нам нужна литература, соответствующая действительности сегодняшнего дня. Это значит: такая литература, которая открывает возможности познания для большинства рабочих, служащих, интеллигенции, молодежи и пожилых людей».

Авторы цитируемых статей выражают мысли и требования не только революционно настроенных людей. Они лишь отчетливее других формулируют то, что уже давно ощущают многие прогрессивные писатели, литературные критики в капиталистических странах, в частности, когда дают полные убийственной иронии характеристики литературы «приспособления», творчества модных «изобразителей собственного нутра (*insiders*)». Эти характеристики открыто направлены как против проповеди космического пессимизма, так и против бессмысленного, бессодержательного искусства, исключающего «изображение реального мира и реальных людей». Примером может служить вызвавшая много разговоров статья «Назад к Биггеру» писателя-реалиста, автора романа «Последний разгневанный человек» Дж. Грина. Приветствуя выступление американских писателей против войны во Вьетнаме, Дж. Грин в то же время предъявил им крупный счет: «Возможно,—замечал не без сарказма писатель,—они правы, возможно, мир действительно катится ко всем чертям? Но где они были тогда, когда свет померк? Пусть они заглянут в собственные книги, в статьи своих критиков, в свои журналы. Коль скоро в свое время они повернулись к миру спиной, предпочитая ему собственное лелеемое нутро, то, может быть, и мир имеет все основания повернуться к ним спиной?»¹

А в другом конце земли японский писатель Синтаро Исихара, говоря о японской литературе, в «Слове к нынешней молодежи» замечал: «Отчуждение», «тупик» — говоришь ты, но что ты предпринял в жизни? Право молодых — отдать себя идеалу. Современная литература не дает ответа на проклятый вопрос: «как жить?», как преодолеть «отчуждение» и стать на путь настоящей че-

¹ Gerald Green. Back to Bigger. — «The Kenyon Review», Sept. 1966, vol. XXVIII, N 4, pp. 521—540.

ловческой жизни? Читая современные произведения, мы не находим в них силы, вдохновения»¹.

Вслед за тем начался «тихий бунт» против «эстетики обгона» — «новаторства во что бы то ни стало». В США лидером его оказался Сол Бэллоу, которому приписывают фразу, подхваченную многими писателями. Джон Барт писал на страницах «Атлантик мот»: «Я присоединяюсь к словам, приписываемым Солу Беллоу, о том, что для писателя менее всего важно быть на уровне современности в смысле формальных приемов»². Гранвилл Хикс в статье, опубликованной на страницах журнала «Америка», также заявил: «Я склонен стать на точку зрения Сола Бэллоу: писателю не следует особенно беспокоиться о том, современен он или нет. Не одного писателя сгубило желание быть оригинальным во что бы то ни стало, и в наш век всем видам искусства грозит растущий спрос на новизну. В литературе, так же как в музыке и в живописи, серьезный художник должен овладеть обычными формами, прежде чем переходить к новаторству»³. Им вторит консультант по вопросам поэзии в библиотеке конгресса США — Жозефина Джекобсон: «Теперь же, мне думается, опасность для творчества заключается в стремлении не отстать от моды!»⁴

«Тихий бунт» против «новаторства во что бы то ни стало», против «эстетики обгона» начался почти одновременно в США и Франции, в Англии и Японии. Лучше, чем что-либо другое, он свидетельствовал, в каком тупике находятся «модные» буржуазные писатели, художники, музыканты.

Пренебрежение к жизни, к реализму, погоня за модой обернулись для буржуазного искусства тотальным кризисом. Эта мысль проходит через всю книгу Ж. Б. Баррера «Лечение дистрофии романа» (1964), посвященную так называемому «новому роману» во Франции. Слабость этого романа исследователь видит в отрыве от жизни и в высокомерном третировании литературных традиций: «Новизна, которой кичатся создатели этого романа, сопровождается безапелляционным высокомерием по отношению к прошлому... к понятиям

¹ «Бунгей сюндзю», 1967, № 6.

² «Америка», № 152, 1969, стр. 56.

³ Там же, стр. 56—57.

⁴ «Балтимор сан», 30/V 1971.

характера, истории, человечества, социологического исследования. Дело не в том, что надо защищать или переделывать прошлое. Оно защищает себя без посторонней помощи. Речь идет о настоящем». И далее исследователь прямо утверждает, что «новый роман» обессилила погоня за новой техникой во что бы то ни стало, между тем — «решающая проблема романа не в том, как подать материал, а в самом существе содержания...»¹

Всемерно поднимающий модернистские тенденции, когда речь идет о русской литературе XX столетия, западногерманский профессор Й. Хольтхузен², говоря о кризисе европейской литературы, в частности, ее эпических форм, вынужден признать, что преодоление кризиса возможно лишь посредством возрождения и развития традиционных форм романа.

Эти признания порождены отнюдь не стремлением их авторов быть оригинальными. Впадая в новую крайность, наиболее вдумчивые представители буржуазного искусства просто-напросто извлекают горький урок из практики последних десятилетий. Они начинают догадываться, что сугубо негативное, «безапелляционно высокомерное» отношение к традициям реализма, безудержное разрушение «старого только потому, что оно старое», отказ от характера, сюжета, действия, предпочтение «подразговора» насыщенному мыслью, чувством, энергией диалогу и монологу, словом, стремление к новаторству любой ценой оборачивается разрушением самого искусства, лишает его внутренней крепости.

Но рассуждающие о социалистическом искусстве «советологи» делают вид, что ничего об этом не знают, и упорно пытаются спровоцировать писателей нового мира на «разрушение традиций», тотальное экспериментаторство, которое бы взорвало наше искусство изнутри. Отсюда навязчивые обвинения советских писателей в консерватизме, провинциализме, защите износившихся ценностей, беззастенчивые утверждения, что «если советская литература и является документом человеческим и историческим, то она не создала ни одного подлинно художественного произведения...» Так написал амери-

¹ Jean-Bertrand Barrère, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris, 1964, pp. 90—91, 118—119.

² См.: Johannes Holthusen, *Russische Gegenwarts literatur I, 1890—1940*, Bern und München, 1963.

канский «советолог» Г. Струве в своей «Истории советской литературы».

Ему вторит Рассел Кирк в книге «Враги вечных творений» (1969). Врагами литературы объявляются марксизм и Октябрьская революция, будто бы положившие конец великой русской литературе. «Советолог» так прямо и заявляет: «Ужасный упадок русской литературы вызван марксизмом, и нельзя что-либо изменить до тех пор, пока существует марксистская идеология» (стр. 90). В еще более беззастенчивой форме эти «идеи» развиваются в книге «Литература и революция. Писатели и коммунизм» западногерманского «советолога» Юргена Рюле. «Ни один русский писатель,—с лицемерным сокрушением пишет он,—не мог, пока он оставался в стране, избежать гнета и давления (*Sog und Druck*) политики. Уже от Ленина идет принцип (*der Begriff*) «партийности», корень всех бед (*die Wurzel alles Übels*), уже он хотел сделать строптивых писателей колесиком и винтиком в механизме партийной работы». Впрочем, «объективности ради» Ю. Рюле тут же добавляет, что, как для настоящего интеллигента, для Ленина «само собой понятным оставалось уважение к художественному творчеству»¹.

Здесь уместно сказать несколько слов о попытке американской «советологии» несколько усовершенствовать, «модернизировать» штампы, в результате чего появились «Словарь русской литературы» Вильяма Э. Харкинса (1956), «исследование» Эрнеста Дж. Симмонса «Русская художественная литература и советская идеология» (1958).

Автор «Словаря русской литературы», в отличие от Г. Струве и иже с ним, не отрицает, что у Горького был огромный талант и мощная творческая сила. Он только отказывается признать, что этот писатель принес в литературу новое направление, новый гуманизм. Ничего подобного, утверждает Вильям Э. Харкинс, «Горький является лишь (*only*) последней главой (*final chapter*) в истории развития русского реализма XIX в.»².

Эрнест Дж. Симмонс в книге «Русская художествен-

¹ Jürgen Rühle, *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus*, Köln-Berlin, 1960, S. 11.

² *Dictionary of Russian Literature* by William E. Harkins, 1956, p. 286.

ная литература и советская идеология» рассматривает творчество К. Федина, Л. Леонова, М. Шолохова¹. Буржуазный профессор называет их самыми видными советскими романистами, говорит, что в нашей литературе они занимают такое же место, какое в новейшей американской литературе занимают Стейнбек, Фолкнер и Хемингуэй, что Леонов написал два романа о пятилетке, которые были «наиболее удачными среди немногих хороших романов, посвященных этой теме», что «Барсуки», «Вор», «Тихий Дон» в художественном отношении лучшие произведения довоенной советской литературы. Определяя центральную проблему, разрабатываемую писателями, Эрнест Дж. Симмонс вынужден формулировать ее так: «трагическая борьба между новым и старым в период величайшего социального переворота, какого раньше никогда еще не знал мир (*in the greatest social upheaval the World has ever known*)». Изображается эта борьба, даже по его признанию, с тонкой психологической проницательностью, художественно убедительно.

Конкретный анализ отдельных произведений Федина, Леонова и Шолохова испещрен оговорками. Отметив, что этим писателям чужды односторонность в изображении жизни и атмосфера официального оптимизма, Эрнест Дж. Симмонс спешит добавить от себя, что это якобы не согласуется с основами социалистического реализма, который «требует, чтобы писатель изображал реальность не так, как он ее видит, а так, как он ее понимает; от него ждут, что он понимает ее с точки зрения партийности, то есть так, как понимает партия». Назвав «Первые радости» и «Необыкновенное лето» «в художественном отношении лучшими романами послевоенной советской литературы», профессор оговаривается: а все потому, что их автор сумел избежать партийного контроля.

По признанию американского профессора, Шолохов всегда был убежденным сторонником нового, коммунистического общества, но... То самое но, над которым так убийственно издевался Щедрин. Пользуясь этим «но», Эрнест Дж. Симмонс заявляет, что несомненные и очень большие художественные достоинства «Тихого Дона», «величайшего советского романа», обусловлены тем, что

¹ Полемический анализ книги см.: Т. Трифонова, Под маской научной объективности.— «Иностранная литература», 1959, № 3.

Шолохову удалось избежать... партийного контроля, хотя, работая над романом-эпопеей, он не игнорировал «коммунистической точки зрения относительно политического значения борьбы на Дону». И далее: «...Главный интерес Шолохова, как художника слова, заключался в изображении человеческих характеров, которые явились жертвами войны, революции и гражданской войны. И его герой Григорий был одним из таких характеров, одинокий эмоционально человек, смятый водоворотом бурных исторических событий, над которыми он не имел эффективного контроля. Его трагедия не была трагедией индивидуалиста (*was not that of an individualist*) именно в эпоху социализма, это была трагедия индивидуума (*individual*), для которого времена не имеют значения»¹. Буржуазного профессора не смущает то, что порой в одном и том же абзаце он говорит прямо противоположное. Если Григория смял водоворот бурных исторических событий, конкретных, развивающихся в определенных временных рамках, то как же можно говорить, что для него времена не имеют значения? Если Григорий, оторвавшись от народа, оказался бессильным перед событиями, которые не вышли из-под действенного контроля народных масс, движимых идеями социализма, то как же можно не заметить, что трагедия изображаемого индивидуума исторически оказалась трагедией индивидуализма?

Но есть в книге и более существенное противоречие. Ведь если отбросить все эти выдумки «советологии» о партийном контроле, запрещении советским писателям по-своему видеть и по-своему изображать движение наших народов к коммунизму, что вынужден признать Эрнест Дж. Симмонс? Он вынужден признать, что и Федин, и Леонов, и Шолохов верят в коммунизм, смотрят на мир с коммунистической точки зрения, которая не мешает каждому по-своему видеть мир и по-своему изображать его. В их изображении мир дается в сложнейшем историческом динамизме, на крутом историческом изломе («какого раньше никогда еще не знал мир»), во «внезапных изменениях», в труднейших переходах,

¹ Ernest J. Simmons, *Russian Fiction and Soviet Ideology. Introduction to Fedin, Leonov and Sholokhov*, New York, 1957, pp. 7, 8, 84, 159—161, 210.

в ожесточенной борьбе нового со старым. Новые темы, новые герои, новые конфликты, по-новому разработанные («Они настойчиво проникают в глубины человеческой психики... изображают человека всеобъемлюще, каждый из них имеет свою собственную концепцию относительно романа, и каждый экспериментировал по-своему в сфере формы искусства»). В личном письме ко мне Эрнест Дж. Симмонс признал также наличие нового художественного качества в «Тихом Доне». Но ведь в нашем понимании существо социалистического реализма как раз и сводится ко всему этому, а не к глупым выдумкам буржуазной пропаганды о партийном контроле, официальном оптимизме и т. п.

Спрашивается, что, кроме чисто политических соображений, удерживало Эрнеста Дж. Симмонса от признания плодотворности социалистического реализма?

Социалистическому искусству не угрожают ни творческое истощение, ни кризис читательского доверия, ни опасность потерять свою сущность. К нему мир не поворачивался и не повернется спиной потому, что оно смело, бесстрашно обращается к жизни и, несмотря на ее бесконечную сложность, противоречивость, запутанность, стремится честно ответить миллионам тружеников: как жить? что делать? как устроить мир, чтобы, говоря словами А. Сент-Экзюпери, ни в одном человеке не погиб Моцарт? В этом — неодолимая притягательная сила социалистического искусства. Сегодня к нему тянется все больше людей во всем мире. Растет популярность Горького и Шолохова, Леонова и Федина, Маяковского, Макаренки, Островского, Твардовского, Айтматова, Быкова, Гончара, Бондарева и многих других не только в социалистическом мире, но и в демократических кругах капиталистических стран. Одновременно, повышается интерес к теоретическим основам социалистического искусства. Вот вопросы, которые были заданы пишущему эти строки немецкими студентами перед беседой-диспутом в Гейдельбергском университете в апреле 1971 года: «Как Вы сегодня определяете сущность социалистического реализма? Как сочетаются в советской литературе социалистическая целеустремленность с народностью? народность с партийностью? национальное своеобразие

с интернациональным пафосом? критицизм с жизнеутверждением? классовость с общечеловечностью? Не мешает ли национальная привязанность советских литератур их планетарному звучанию? Как согласуется свобода художественного творчества с коммунистической партийностью?» Очень бурно протекавшая дискуссия показала, что вопросы эти кровно интересуют тех, кто думает о будущем мира и человечества.

Сегодня социалистическое искусство, социалистический реализм, при всей сложности, даже противоречивости его развития, явление мирового плана, явление международное. Очаги его существуют во всех концах земли. Все шире и глубже проявляя свою новаторскую сущность, свои творческие возможности, оно превратилось в могучее средство воздействия на умы и сердца честных тружеников всех стран. «Советская культура,— пишет Дайминг Браун,— представляет собой, однако, не просто пассивный контраст американской культуре, а энергичный вызов (*active challenge*). Советская оценка современной американской литературы — это оценка признанного противника (*opponent*) в области культуры, и она заслуживает того внимания, которое уделяется честолюбивому и воинствующему противнику (*ambitious and aggressive antagonist*)»¹.

Организовать новое контрнаступление и пытаются идеологи и защитники старого мира. Потерпев поражение на одном направлении, они перебрасывают силы на другое. Пока Такэо Окуно и *tutti quanti* повторяют вчерашние «откровения» американских и западногерманских «советологов», последние снова меняют фронт и вехи. Так, сегодня они уже позволяют себе говорить о советской литературе «объективно». «Зрелище того,— пишет американский «советолог» Э.-Дж. Браун,— как литераторы, почти впервые в истории, стремятся последовательно и сознательно связать свои творческие усилия с социальной жизнью — Маяковский тут один из примеров,— не может не возбудить интереса у объективных ученых»². С ним перекликается И. Уайл, автор книги о Горьком:

¹ Deming Brown, *Soviet Attitudes toward American Writing*, New-Jersey, 1962, pp. 3—4.

² Эдвард Дж. Браун, Письмо в редакцию.— «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 100.

«Я не согласен с бытующим на Западе критическим утверждением, что творчество Горького страдает от своей глубокой связи с революционно-политическими проблемами...» И еще: «Для Горького участие в политических делах было необходимо, чтобы писать так, как он писал; без этого он создал бы гораздо меньше и был бы гораздо менее интересной фигурой»¹.

«Советологи» согласны пойти еще дальше. Повторив самые нелепые выдумки английских и американских «знатоков» нашей литературы, Катарина Г. Блэр в книге «Обзор советской литературы» все же признает, что принцип партийности искусства в России имеет как жизненные, так и литературные корни, поскольку «все те писатели, которые сделали XIX век золотым веком русской литературы, стремились изменить мир (*aspired to change the World*)». И далее: «Роль русского писателя всегда была неотделима от роли «искреннего революционера», и ни один советский писатель, как и русские писатели XIX века, не представляет себе, что эти роли могут противоречить друг другу». В этой же книге «Тихий Дон» назван «изумительным эпическим полотном (*magnificent epic*)»².

И даже в откровенно реакционном издании, именуемом «Проблемы коммунизма», Дж. Стейнер, рассматривая проблему «писатели и коммунизм», признает, что «коммунизм... был главной силой (*central force*) в создании многих превосходных (*finest*) произведений современной литературы, а личный контакт с коммунизмом оставил свой след на чувствах и деятельности многих больших писателей века (*of many of the major Writers of the age*)»³.

Какая красноречивая метаморфоза, свидетельствующая прежде всего о силе социалистического искусства, прочности его основ!

Социалистический реализм как художественное творчество не пострадал сколько-нибудь существенно от наскоков на него со стороны буржуазных, как, впрочем,

¹ Irwin Weil, Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life, New York, 1966, p. 19.

² Katherine Hunter Blaire, A Review of Soviet Literature, London, 1966, pp. 9—10, 13—14, 24.

³ «Problems of Communism», 1961, vol. X, N 3, p. 45.

и ультралевых теоретиков искусства. Он только еще больше уверился в своих силах. Достаточно напомнить, что в период напряженного наступления на социалистический реализм увидели свет вторая книга романа «Поднятая целина» и рассказ «Судьба человека» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Табак» Д. Димова, «Знамена» М. Крлежи, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича, романы Д. Олдриджа, «Габриэла» Ж. Амаду, «Оле Бинкоп» Э. Штриттматтера, «Актный зал» Г. Канта, трилогия Вл. Минача о словацком восстании... В 1968 году японский профессор Тацуо Курода ознакомил меня в Токио с письмами, которые он получает как редактор журнала «Советская литература» (на японском языке). Один из читателей рассказывал, что случайно натолкнулся на номер журнала, в котором напечатана повесть «Прощай, Гульсары!». Она вызвала у него восхищение, он признавался, что ему надоели произведения с пошлым размазыванием секса, воспевающие вино и прожигание жизни, и что теперь он с нетерпением будет ждать каждый номер журнала. И заканчивал: «Почти не верится, что существует страна, где люди стремятся к действительно высокой цели, делают великое дело и сами чисты, честны, красивы»¹.

В то самое время, когда дипломированные и недипломированные «советологи» уговаривали наших писателей, художников, режиссеров освободить наконец свое искусство из плена времени и пространства, сбить с него колодки *hic et nunc*, оторвать его от «пожирающей» его действительности, покончить с «провинциализмом», подняться до «мировых стандартов», — в это самое время в нашей литературе стала главенствовать тема «связи времен», тема «человек и история», «человек и эпоха», тема путей исторического развития и роли в нем личности (стихи и поэмы Я. Смелякова, Вас. Федорова, К. Кулиева, романы Ю. Бондарева, Г. Коновалова, И. Мележа, О. Гончара, А. Нурпеисова). В это же время наше искусство, как бы возвращаясь к истокам, проходило через тот этап в своем спиральном развитии, который литературоведы называют «документальностью». Углубляясь в прошлое и настоящее, оно освобождалось от элементов иллюстративности, а также и от всего того,

¹ См.: «Москва». 1969, № 7, стр. 176.

что раньше иногда приводило писателей к одностороннему, «заданному», «облегченному» изображению жизни. Конечно же, порой при этом рождались произведения реалистические по видимости, натуралистические по существу, обеднявшие, «дегеронизировавшие» действительность. Но сегодня уже можно сказать, что, преодолевая эти болезни роста, научившись без утайки говорить о самых драматических ситуациях в нашей жизни, советская литература идет к углубленному исследованию главных процессов современной эпохи, к открытию крупных интеллектуальных и психологических характеров.

Расширяются горизонты социалистического искусства. Возрастает его нравственный потенциал. Мы по праву гордимся такими феноменальными явлениями, как современный белорусский роман или киргизская повесть, в сказочно короткий срок достигшие вершин современного искусства. Нас радует рождение литератур даже у самых малых народностей (немногим более 400 человек насчитывает народность юкагиров, выдвинувшая в литературу Семена Курилова, который с успехом дебютировал романом-дилогией «Ханидо и Халерха»).

Все сказанное отнюдь не означает, будто в многолетней борьбе противнику не удавалось наносить нам ощутимых ударов. Демагогические рассуждения о «стиле XX столетия», «общечеловеческих критериях», «мировых стандартах» вскружили голову некоторым советским писателям.

Беседуя с участниками пятой встречи советско-болгарского клуба творческой молодежи, обсуждавшими проблему «Ответственность художника перед народом и историей в период строительства социализма и коммунизма», М. Шолохов говорил: «Тревожит легкомысленность некоторых поэтов. Неужели вчерашние юноши, повзрослев, еще не понимают происходящего? Хочется спросить их словами М. Горького: «С кем вы, «мастера культуры»?» Порою иной писатель стремится самоцельно заострить произведение. Но против кого направлено такое заострение?...»¹

В печати подвергались справедливой критике реци-

¹ «Огонек», июль 1969, № 28, стр. 7.

дивы «дегеронизации» в творчестве ряда советских писателей, нарушение принципа историзма в некоторых пьесах, увлечение лженоваторством.

Нет нужды скрывать тот факт, что буржуазным идеологам, атаковавшим и продолжающим атаковать нас на этом фронте, одно время удалось вызвать замешательство у отдельных сторонников социалистического реализма — эстетиков, критиков, искусствоведов. Кое-кто дрогнул, испугавшись прослыть защитником «старого». Другим показалось, что понятие «социалистический реализм» безнадежно скомпрометировано в результате жесткой регламентации, которую в свое время действительно навязывали социалистическому реализму отдельные теоретики и политические деятели. Освобождению социалистического реализма от этих регламентаций, упрощений, опошлений они предпочли его отвержение. Нашлись и легководы: не утруждая себя всесторонним изучением истории социалистического искусства, его становления, основных этапов его развития в разных национальных литературах, они на слово поверили нашим противникам, будто социалистический реализм является выдумкой политиков, будто он совершенно бессилен перед проблемами современной эпохи. Не обошлось и без ренегатства. А. Лефевр, пошедший некогда в атаку со словами: «социалистический реализм уже является практическим достижением нашего времени, является фактом», «уже не может быть подвергнут сомнению и не является проблемой»¹, ибо успешно развивается и пробирует себе «дорогу во всемирно-историческом масштабе», — этот самый А. Лефевр первым покинул позицию, предпочтя схватке с противником капитуляцию. Он хотел сдать оружие. Но оказалось, что наши противники не берут в плен, а заставляют поворачивать оружие, и сегодня А. Лефевр борется против нас. В момент, когда прогрессивное человечество мира праздновало столетие со дня рождения Горького, японская писательница Инэко Сата, вопреки фактам, заявила, что социалистический реализм выдумал Сталин, а Горький нигде и никогда не говорил о социалистическом реализме². Впрочем, задолго до всех этих выступлений японский критик

¹ А. Лефевр, Введение в эстетику, М., ИЛ, 1954, стр. 11—12.

² «Сэкай», III, 1968.

Синити Сэки, соблазненный лаврами западногерманского «советолога» Ф. Неймана и американского «советолога» В. Харкинса, напечатал статью под заглавием «Мои сомнения относительно социалистического реализма». Сомнения? Это сказано очень скромно. В статье утверждает: социалистический реализм выдуман из политических соображений, является политической категорией и поэтому должен быть ликвидирован¹.

Подлинными находками для наших противников явились «откровения», связанные с попытками ревизовать коренные принципы социалистического искусства, такие, как партийность, народность, реализм. Вспомним, с какой радостью буржуазные искусствоведы встретили попытку некоторых теоретиков растянуть понятие реализм до обесмысливающих его пределов, лишить его какой бы то ни было определенности. Еще с большей радостью было подхвачено «мнение», будто все, что писал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», относится лишь к одной исторической эпохе и к одному слою литераторов — к партийным публицистам. Приходится пожалеть, что при издании сорокачетырехтомного собрания сочинений Ленина на японском языке ленинское понятие «партийная литература» (то бунгаку) переводчик заменил понятием «партийная печать» (то бунсё)². Справедливости ради отметим, что в новом издании сборника «Ленин о литературе и искусстве» на японском языке эта ошибка исправлена³.

При всем том в многолетних боях за социалистический реализм сторонники его закалились, их оружие стало острее, возросло полемическое мастерство. Наши теоретики, критики, искусствоведы доказали, что они способны побеждать, пользуясь самым сильным средством — позитивным решением важнейших проблем. Они доказали также, что сила наших принципов в нерас-

¹ «Сия нихон бунгаку», 1963, № 12.

² Ленин, Дзэнсю, т. 10, Токио, 1958, стр. 100.

³ См. об этом подробнее в статьях: К. Рехо, Наследие Ленина и японское литературоведение. — «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 116—117; К. Рехо, Работы Ленина в Японии. — «Новый мир», 1970, № 7, стр. 230.

горжимом единстве с самыми величайшими идеалами эпохи.

Не то — у наших противников. Знаменательно, например, что ныне в тупике находятся не только писатели-модернисты, но и теоретики и историки буржуазного искусства. Упоминавшийся выше профессор Ихаб Хассан выступил со статьей «Литература Молчания. От Генри Миллера к Беккету и Бэрроузу». Он писал: «У Бэрроуза, Беккета, даже у Миллера ясны деструктивные возможности: все три автора служат приближению конца, и безмолвие является метафорой их запутанного гнева (*complex rage*). Хочется спросить, что же они предложат нам взамен, когда все будет разрушено и от всего отречемся (*all is unsaid and undone*)?»¹ Названные писатели не дают ответа. Сам же профессор надеется, что, может быть, когда все разрушится, может быть, вспыхнет любовь.

Вспыхнет ли? А вдруг не вспыхнет? Ведь вот же у большинства апологетов этого искусства она не вспыхивает. Наоборот, они все чаще скатываются на позиции бесчеловечности, цинизма.

Показательны уже заголовки докладов, представленных американскими делегатами VI Международному конгрессу по вопросам эстетики в Стокгольме (август 1968): «Эстетика разрушения: война», «Искусство и насилие»... Автор первого из этих докладов Р. Гинзберг утверждал: «Начавшись как ужасное событие, война может превратиться в дело, доставляющее эстетическое наслаждение»². Проповедник «освобождения литературы от рабства действительности»³, испытывающий приступы удушья, когда слышит слова «ленинская теория отражения», «ленинский принцип партийности», называющий «партийность» «самым отрицательным, самым презренным словом в наши дни», Такэо Окуно начал одну свою статью с нападок на этот принцип, а закончил... оправданием фашизма и атомной войны. Ссылаясь

¹ «Encounter», January 1967, vol. XXVIII, N 1, p. 82.

² См.: С. Можиягуи, Эстетика разрушения. — «Литературная газета», 18/VI. 1969; см. также его книгу «О модернизме», М., «Искусство», 1970.

³ «Бунгаку», 1963, № 6, стр. 6.

на роман «Прекрасная звезда» Юкио Мисимы¹, он так прямо и написал: «Возможно, писатель сам страстно ждет ядерной войны и конца человечества. Позвоительно ли это человеку? По крайней мере в искусстве, думаю, да. Художник ничем не ограничен, он абсолютно свободен от всякой моральной ответственности. В мире искусства можно одобрить... убийство, садизм маркиза де Сада, рабство, фашизм и гибель цивилизации... У литературы нет обязанностей служить человеческому счастью, демократии, политике, движению за мир»².

Людям подобных убеждений вряд ли следует отвечать. Но мы обязаны дать углубленное и всестороннее решение проблем социалистического реализма, остро волнующих тех, кому пытаются навязать свое превратное представление о нашем искусстве Такэо Окуно и его единомышленники. Тем более что в последние годы противники социалистического искусства, как я уже сказал, явно меняют формы борьбы. Убедившись, что глобальный разгром культуры нового мира не удался, они делают теперь основную ставку на разложение ее изнутри посредством «расширения и углубления ее основ», то есть полного размыwania их. Ныне многие «советологи» в США, ФРГ, Японии готовы «примириться» с тем, что культура нового мира неотъемдимиа от социализма, гуманизма, реализма. Они готовы даже признать в этом ее достоинство. Но, разумеется, с некоторыми «уточнениями». Социализм? Хорошо. Но еще лучше, если он будет «демократизированным». Гуманизм? Хорошо. Но его надо освободить от «ограничивающих эпитетов», классовых критериев, чтоб он стал всеохватывающим. Реализм? Хорошо. Но он не должен быть односторонним, жизнеутверждающим, он обязан показывать «всю» правду, а так как на земле все еще отрицательного, лжи, мусора больше, то и реализм литературы нового мира должен прежде всего отрицать, как, впрочем, это и было во все времена: истинное искусство всегда было великим отрицанием — протестом против того, что есть. Так говорил Г. Маркузе в «Одномерном человеке» (1964). Еще раньше Т. Адорно утверждал, что новый универ-

¹ Того самого Юкио Мисима, который, стремясь разжечь милитаристические настроения в Японии, 25 ноября 1970 года сделал себе харакири.

² «Бунгаку», 1963, № 6, стр. 6.

сальный человек может быть только человеком имманентной критики и именно критика, а не созидание составляет единственный достойный акт его человеческой деятельности («Заметки о литературе», 1958).

Любопытно отметить, что эти новые позиции намечались еще в период, когда вся армия буржуазных «советологов» пошла в тотальное наступление против социалистического реализма. Американский теоретик Макс Ризер с пятидесятых годов упорно ориентировал и ориентирует социалистический реализм на пафос отрицания, по-своему трансформируя известные утверждения Н. Бердяева, Е. Замятина и других о «негативном начале», «вредной идее», «тотальном отрицании» как единственной силе искусства, определяющей его эстетическую ценность. При этом он апеллирует даже к авторитету классиков марксизма-ленинизма, призывая мастеров социалистического искусства к верности принципам Маркса и Энгельса. «Художник всегда был критиком общества больше, чем его апологетом,— поучает он социалистических писателей.— Разве случаен тот факт, что поэзия описывает несчастную любовь охотнее, чем счастливую? Главное противоречие между писателем и окружающим его, между человеком и человеком, человеком и обществом, человеком и миром является основным источником художественного творчества... Изменение социальных условий не может изменить главных факторов человеческого существования... Реализм в прошлом, особенно в реалистическом романе, всегда представлял собой критику общества и жизни. Социалистический реализм, верный принципам Энгельса о реалистической объективности и принципу Ленина о партийной объективности, ...должен совершенно логично превратиться не в апологию социалистического общества... а в его критику!»¹

Ныне подобный поворот совершают многие «советологи» Англии, ФРГ, Японии. Особенно старается Барбара Боде из ФРГ, возвестившая городу и миру, что в советской литературе коммунистический классовый «гуманизм» (*der kommunistische klassen-«Humanismus»*) заменяется «общечеловеческим гуманизмом», принцип «пар-

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», December, 1957, vol. XVI, N 2, pp. 247—248.

тийности» вытесняется принципом «гражданской позиции», «общественной сознательности вообще», а «социалистический реализм» постепенно превращается в «советский критический реализм»¹.

Все это требует от нас установления «рабочей истины» социалистического реализма, широкой и вместе с тем совершенно определенной, о чем говорил еще Горький, подчеркивая специально «необходимость особенно точно, твердо установить пределы неизбежного и допустимого» (XXX, 381).

Подойдя к этой проблеме, мы оказываемся на перепутье. Что выбрать — пресловутую «безбрежность» или определенность? Или же возможно некое третье решение? Перед нами, как пред тем былинным героем, «три росстани», а «на камешке» написано:

В первую дороженьку ехати — убиту быть,
Во другую дороженьку ехати — женату быть,
Третьею дороженькою ехать — богату быть.

В нашем случае верный способ «убиту быть» — прекратить всякие научные поиски, предоставить все воле случая; «женату быть» — обвенчать наше искусство с модернизмом; «богату быть» — четко и ясно определить ту твердую дорогу, движение по которой будет непрерывно обогащать наше искусство новыми открытиями и художественными завоеваниями.

Слова «перепутье», «росстани» употреблены мною совсем не для того, чтобы использовать выразительный фольклорный образ. Они очень точно определяют существо того рубежа, с которого начиналось «неудержимое падение» уже не одного теоретика социалистического искусства, в частности, Э. Фишера и Р. Гароди, их фактический отказ от подлинного реализма в искусстве.

Внимательное чтение книги «Дух времени и литература» Э. Фишера показывает, как заметался автор, оказавшись на этом перепутье, перед «тремя росстанями». Он писал: «В интересах точной терминологии многое говорит за то, чтобы понимать художественный реализм строже и уже, как определенный исторически сложив-

¹ «Osteuropa», 1965, Hefte 1—2, S. 65.

шийся метод изображения действительности. И все-таки правильное как можно больше расширить его границы, в борьбе против догматических предрассудков защищать «реализм без берегов». До тех пор, пока реализм расценивается не только *эстетически*, но требуется как нечто *моральное*, пока всякие, не снабженные этикеткой «реализм» искусство и литература объявляются негодными или по крайней мере подозрительными, до тех пор, пока исторически обусловленный метод снабжается ореолом непреходящего, вечного, — разделение «изображения действительности» (которое дает почти всякое значительное искусство) и «реализма» будет оставлять догматикам повод для всевозможной демагогии».

Неодолимым страхом перед догматиками, желанием закрыть догматизму все пути в теорию социалистического искусства Э. Фишер объяснил и свой отказ от научного решения основных проблем социалистического реализма, более того, свою готовность вообще пожертвовать им, отбросить его. Вспоминая о временах, когда социалистический реализм, по его утверждению, почти не существовал как эстетика, когда им прикрывались «эклектический стиль, условный метод», когда его сущность сводилась к жестко регламентированным нормам, толковались же эти нормы настолько произвольно, что реализмом считался и «несущественный натурализм», и «конгломерат искусственно подобранных деталей», Э. Фишер писал: «Термин «социалистический реализм» — сам по себе правомерный — многократно подвергался злоупотреблениям, применялся к академически сюжетным и жанровым картинам, к агитационным, идеализировавшим жизнь романам и пьесам. Кроме того, в дискуссиях часто остается невыясненным, о чем идет речь: о *мировоззрении* автора или о его *выразительных средствах*, о его *тематике* или о *формальных* критериях, о *политике* или об *искусстве*».

Казалось бы, из этого будет следовать вывод: надо выяснить, «о чем идет речь», определить наконец эстетический аспект проблемы, попытаться наметить границы социалистического реализма как метода. Не тут-то было, — Э. Фишер сделал вывод прямо противоположный: «По всем этим причинам я считаю более целесообразным употреблять термин «социалистическое искусство». Принадлежность же к социалистическому искусству он пред-

лагал определять «*принципиальным* согласием художника и писателя с целями рабочего класса и находящегося в становлении социалистического мира»¹.

Мы знаем, куда завела Р. Гароди, Э. Фишера их «*принципиальная*» борьба против «*догматизма*»². Знаем, что эстетика являлась отнюдь не целью, а лишь одним из средств в этой их борьбе. Но результаты их деятельности — еще одно доказательство, что нам необходимо «особенно точно, твердо установить пределы неизбежного и допустимого» в «рабочей истине» социалистического реализма как метода.

Ныне это стало насущной потребностью, диктуемой задачами дальнейшего развития социалистической литературы и эстетики. Извлекая некоторые уроки из недавних событий, Иржи Гаек писал в связи с VII Координационной встречей руководства союзов писателей социалистических стран, состоявшейся в Бухаресте (февраль 1970): «Она проходила в то время, когда (после нескольких лет оборонительной борьбы против разлагающей антисоциалистической и ревизионистской пропаганды, которая стремится подорвать наше самосознание) здоровые силы социалистических литератур начинают отдавать себе отчет, что сейчас необходимо прежде всего, как это сформулировал заместитель председателя писательского союза ГДР Макс Вальтер Шульц, перейти к подлинному идеологическому контрнаступлению. Но в ходе этого наступления нужно не только защищать ясные классовые идеологические позиции от наскоков ревизионистских «имморалистов» (поскольку литература за истекший период неоднократно становилась отправным пунктом попыток морально и политически разложить социалистическое общество), но и одновременно четко формулировать позитивное идейное содержание социалистической литературы»³.

Я бы выразился еще точнее: нужно четко формули-

¹ Ernst Fischer, *Zeitgeist und Literatur. Gebundenheit und Freiheit der Kunst*, Wien — Köln — Stuttgart — Zürich, 1964, SS. 74, 78, 80—81.

² См. статью «В преддверии съезда коммунистов Франции». — «Правда», 15/I 1970. См. также: А. Дымшиц, Неудержимое падение Эрнста Фишера. — «Литературная газета», 19/II 1969.

³ «Tvorba», 11/III 1970.

ровать идейно-эстетическое содержание социалистической литературы.

В целях глубокого решения этой проблемы остро необходимо не только исследование исторических трансформаций реализма, романтизма и т. п., на чем справедливо настаивают многие ученые, но и сравнительное изучение путей становления социалистического искусства в отдельных литературах, основных этапов их развития, а также сравнительное изучение поэтики социалистического реализма и предшествующих ему художественных направлений.

Нет необходимой определенности и в понимании принципа народности как краеугольного камня в эстетике нашего искусства. Еще А. Макаров отмечал: «Вопрос о народности у нас так запутан, что для разъяснения его понадобилась бы специальная статья. Народностью у нас называют и фольклорность произведения, и доходчивость формы, и выражение национального характера, и выражение насущных чаяний народа, и уйму всяких других качеств»¹.

Хотя с тех пор, как были написаны эти горькие слова, прошло много лет, мы по-прежнему не внесли ясности в эту проблему проблем литературной науки и критики. И ведь нельзя сказать, будто она не мучает нас. Сошлюсь хотя бы на исследование «В. И. Ленин и вопросы народности искусства» Г. Апресяна, на книги Н. Шамоты, В. Щербины, Н. Гея, на статьи Б. Рюрикова, А. Метченко, на труды ученых из других социалистических стран. В предисловии к цитированной в самом начале нашей работы двухтомной антологии «Социалистический реализм» Бела Кёпеци писал: «Народность толкуют по-разному: некоторые понимают под ней служение народу — в этом случае народность родственна партийности, другие употребляют это слово для обозначения изображения жизни рабочих и крестьян как центральной темы искусства — тогда народность относится к кругу вопросов, связанных с проблемой отражения действительности; третьи говорят об обращении к народу с точки зрения широкой популяризации искусства и его влияния, то есть стремятся к тому, чтобы произведение дошло до как

¹ А. Макаров, Идущим вослед, М., «Советский писатель», 1969, стр. 854.

можно более широких слоев народа. В этом последнем значении понятие народности приближается к понятию общедоступности...» (т. 1, стр. 52)¹.

И тем не менее, или, вернее, именно поэтому Ю. Барабаш имел все основания начать свою книгу «О народности» с утверждения: «Ни о чем, кажется, не толкуют у нас так много и охотно, как о народности, ничем не клянутся так истово, ничем так не умиляются, как народностью...»

Но более всего, пожалуй, о народности спорят. Ибо издавна замечено, что, говоря о народности, люди сплошь и рядом вкладывают в это слово не только разный, но зачастую и противоположный смысл².

Нашим противникам очень хочется, чтобы в решении проблемы народности мы отошли от ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре досоциалистического периода, о том, что истинно народное выражается в ее демократических и социалистических элементах, в свою очередь, очень неоднородных, требующих дифференцированного подхода. В упоминавшемся уже американском «Словаре русской литературы» народность определяется как «выражение типично национального образа мыслей и характера посредством специфически национального стиля³. Как это ни парадоксально, к такому «суммарному» толкованию народности, смешивающему все и вся, оказались одно время близки некоторые наши молодые теоретики. Уверен, что о Вильяме Э. Харкинсе никто из них не слыхал. Но все имеет свою логику. Логика отступления с позиций ленинского понимания народности, как видим, особенно неумолима.

Однако сказать, что подлинная народность в искусстве представляет собой отражение передовых взглядов общества, как считал А. Макаров, сегодня тоже уже недостаточно. Тут невозможен однозначный ответ. Требуются более тонкие и более точные решения. Найти их и попытался Ю. Барабаш в названной выше работе.

Проблема народности, как мы ее понимаем, опираясь

¹ Здесь и далее переводы с венгерского принадлежат Ю. Гусеву.

² Ю. Барабаш, О народности, М., «Советский писатель», 1970, стр. 5.

³ Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins, New York, 1956, p. 255.

на ленинское учение о двух культурах, на поучительный опыт советской литературы и литератур стран социалистического содружества, есть проблема комплексная, проблема синтетическая, вбирающая в себя множество других проблем, диалектически развивающаяся вместе с историческим развитием общества. Существо подлинной народности как всеопределяющего принципа в искусстве всегда выражается в органическом единстве и того, что избирает художник для изображения, и того, как относится сам к изображаемому, и того, каков его идеал, и даже того, какими изобразительными средствами пользуется. Жизнеутверждение и критицизм, драматизм и оптимизм, героизм и повседневность, идейность и художественность, страстность и объективность, сложность и простота, этика и эстетика — все цементируется в нерасторжимое единство народностью, по крайней мере, на современном этапе развития искусства нового мира. Что видишь, как видишь, с каких позиций изображаешь, для чего изображаешь, во имя чего изображаешь, как относишься к изображаемому, как соотносится твое изображение с нашим коммунистическим идеалом в его эстетическом преломлении и как ты понимаешь этот идеал, наконец, становится ли все это только твоим личным достоянием или и достоянием твоего народа, помогает ли его борьбе — таково существо проблемы народности. Не удивительно поэтому, что раскрытие ее в той же работе Ю. Барабаша напоминает разворачивание веера: из единого фокуса, из единой точки, именуемой народностью, расходится множество лучей-проблем («народность и реализм», «народность и историзм», «народность и социализм», «народность и партийность»...), органически связанных между собой, составляющих проблему народности в современном ее понимании на том уровне, на какой ее подняли победа Октябрьской революции и строительство коммунизма.

Исследователь выдвигает при решении этой проблемы на первый план то, что он называет «народностью эстетического идеала художника», и поясняет: «Именно тогда, когда, отображая жизнь, вынося ей свой художнический приговор, выражая свои мысли, чувства, устремления, художник тем самым выражает и народные оценки, чаяния, народные представления о прекрасном, — именно тогда, и только тогда возникает то качество художествен-

ного произведения, которое мы определяем как его народность.

...На передний план выдвигается, таким образом, вопрос о *позиции* художника, в которой находит свое выражение определенный эстетический идеал, вопрос о социальном содержании этого идеала, его связях с народными представлениями относительно того, что в жизни принадлежит дню вчерашнему, а что — завтрашнему. Только в такой плоскости решается искусством социалистического реализма проблема художественной правды, только при таком подходе может быть выявлена глубинная связь между этой проблемой и принципом народности литературы»¹.

Существует немало работ, авторы которых, вынеся в заголовок словно «народность», говорят о чем угодно, не заботясь о решении главной проблемы. Между тем несомненны очень тонкие, но совершенно конкретные формы связи проблемы народности и с художественным методом, и с принципами типизации, и с особенностями стиля.

Как уже говорилось, по-разному решается проблема народности и на различных этапах исторического развития. Так, в эпоху борьбы за социалистическую революцию подлинная народность находит конкретное выражение прежде всего в том, что условно можно определить словами: «художник — революция — народ». При этом все отнюдь не сводится к односложному ответу на вопрос: принял художник революцию или нет? И принятие, и непринятие могут быть разными. Каждый художник решает эту проблему по-своему и все — с огромным напряжением своих интеллектуальных и эмоциональных сил. Но и приняв революцию, художник еще не получает диплома на пожизненную народность и революционность всего, что он создает. В связи с этим заслуживает особого внимания утверждение Ю. Барабаша, что «отношения художника с революцией не следует рассматривать, как нечто застывшее, раз и навсегда установленное», что народность, как она выражается в отношении художника к революции, — это «не столько *состояние*, сколько *процесс*, который в каждом отдельном случае имеет свою

¹ Ю. Барабаш, О народности литературы. — «Коммунист», 1969, № 8, стр. 49—50.

логику, свою направленность, свои, если угодно, зигзаги»¹ — сложный диалектический процесс, основывающийся на беспрерывно развивающихся взаимоотношениях писателя с революционной действительностью, с народом, его прошлым, настоящим и будущим. Больше того, не просто с народом, а с наиболее передовыми слоями его, отдающими все свои силы, весь свой ум строительству нового мира. В случае нарушения гармонии этих отношений даже крупнейшие писатели могут потерять правильные ориентиры, как то, например, случилось в 1917 году не только с Короленко, но с самим Горьким.

Во время трехмесячного пребывания делегации советских ученых в Японии осенью 1968 года (в состав ее входил и я) японские писатели, художники, искусствоведы часто задавали вопрос: «Какие требования диктует художнику принцип партийности искусства?» Мы отвечали, что принцип коммунистической партийности никому и ничего не диктует. Он вытекает из самого существования убеждений художника, бесстрашно выражающего, как свои собственные, сокровенные, исторически перспективные интересы трудящихся. В нашу эпоху для писателя (художника, музыканта, режиссера) это означает прежде всего, что он осознанно занимает четкую, неуклонную классовую позицию в борьбе за переустройство мира, воспринимает мир с высоты героической борьбы революционного пролетариата за построение коммунизма, видит в идеале рабочего класса выражение заветных чаяний всего трудового народа. Мы приводили замечательные слова А. Толстого: «Я не могу открыть глаз на мир прежде, чем все мое сознание не будет *охвачено идеей этого мира*, — тогда мир предстанет передо мной осмысленным и целеустремленным. Я, советский писатель, я охвачен идеей переустройства старого и строительства нового мира. Вот с чем я открываю глаза. Я вижу образы мира, понимаю их значение, их взаимную связь, их отношение ко мне и мое отношение к ним»². Это понимание, добавляли мы, писателю дает высота

¹ Ю. Барабаш, О народности, стр. 33.

² А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, М., Гослитиздат, 1949, стр. 356.

точки зрения, которую с такой четкостью определил Ленин в заключительной части своей знаменитой статьи «Партийная организация и партийная литература».

Это были длительные беседы, в ходе их не раз вспоминались и другие слова Ленина. Но чем дольше длились наши беседы, тем отчетливее мы сознавали, что собеседники ждут от нас еще каких-то разъяснений. Тогда мы обратились к тому, что писалось на эту тему в японских газетах, журналах, научных исследованиях, и поняли, в чем дело. Буржуазная «советология» в Японии уже в течение не одного десятилетия воюет против ленинской теории отражения, ленинского принципа партийности с помощью испытанного приема фальсификации посредством упрощения и огрубления. Меньше всего выясняется существо проблемы. Говоря о ленинской теории отражения применительно к искусству, буржуазные теоретики изображают дело так, будто все сводится к имитации действительности, либо к ее диктату. Принцип же партийности они трактуют как обязанность писать по указке партии, иллюстрировать ее лозунги. Тот же Такэо Окуно упорно твердит: принцип партийности требует от писателя умения «выбирать подходящую тему и приспособлять ее к партийной линии, при этом внутренняя самостоятельность творца полностью игнорируется, он, собственно, даже и не думает о политике, за него думает партия, а отсутствие творческой фантазии заменяет актуальная тема»¹.

Опровергая злостный характер подобных выдумок, мы обращали внимание наших слушателей на такие художественные произведения, как «Мать» и «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Хождение по мукам», «Разгром», «Барсуки», «Любовь Яровая», «Железный поток», «Как закалялась сталь», до сих пор воспринимаемые за рубежом как открытие революционной социалистической России. Мы обращались и к произведениям иного масштаба, например, к повестям А. Гайдара, к очеркам В. Овечкина, авторы которых тоже были первопроходчиками, открывали новые явления в советской действительности, нанося одновременно удары по тому, что следовало разрушить. В этом, говорили мы, и проявляется подлинная партийность, на нее и ориенти-

¹ «Бунгаку», 1963, № 6, стр. 6.

рует нашу литературу марксистская критика. Мы ссылались на статьи Горького, цитировали «Тезисы о задачах марксистской критики», написанные Луначарским в 1928 году. Приводили вот эти слова: «Плох художник, который своими произведениями иллюстрирует уже выработанные положения нашей программы. Художник ценен именно тем, что он поднимает новину, что он со своей интуицией проникает в область, в которую обычно трудно проникнуть статистике и логике»¹. Это положение, говорили мы, не отрицает необходимости и агитационного искусства, но требует поднятия его на такой высокий уровень, когда оно становится действительно большим искусством. В этом аспекте мы рассматривали и критическое замечание Ленина, сделанное им в адрес крупного, высоко ценимого им поэта Демьяна Бедного: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди» (Горький, т. XVII, стр. 45).

Нас слушали почти с недоумением. Японские «советологи» «забывают» о многом сказать людям, проявляющим жадный интерес к советской литературе, и только поэтому утверждения Такэо Окуно и ему подобных не имея ничего общего с учением о партийности литературы, как оно выражено в известной статье Ленина и в его беседах с К. Цеткин, и никак не согласуясь с действительным существом советской литературы, тем не менее широко распространены в Японии. Напуганные ими, доверчивые люди часто высказываются за «автономию» искусства и литературы, отделение их от политики и общества, выделение в независимый сектльмент. Последняя идея тоже весьма распространена в Японии и защищается порой совершенно неожиданными средствами.

Нас обрадовало, когда профессор Сьйэчи Вакурн, пропагандирующий советскую литературу в Японии, сказал, что известные письма Ленина к Горькому, споры вождя Октябрьской революции с великим пролетарским писателем в 1919 году представляют собой одну из наиболее тонких, умных и действенных форм партийной помощи писателю, если хотите, партийного руководства. Кажется, все правильно. Это действительно очень яркий пример нашего партийного отношения к худож-

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах. т. 8, стр. 12.

нику, помощи художнику в минуту трудную, когда тот растерялся и не понимает происходящих событий¹. Но тут же профессор стал утверждать, что Горький подчинялся ленинскому руководству в решении политических вопросов, но демонстрировал в то же время образец полной независимости от партийного руководства как художник. Вот эта мысль, что писатель должен в политическом плане, в решении политических проблем, когда речь идет о злобе дня, идти в одной шеренге с партией, а в художественном творчестве занимать независимую от партии, автономную позицию, также всемерно популяризируется буржуазной «советологией». В частности, она получила широкое хождение в Японии, в чем мы убедились, беседуя со студентами, писателями, учеными в Токио, Исиномаки, Сендае.

Повторяя ее в стандартных формулировках, наши оппоненты, однако, почти всегда испытывали растерянность, когда вместо ответа на вопрос мы цитировали самого Горького, подчеркивая, что он извлек из своих расхождений с Лениным уроки, имеющие решающее значение для определения самих основ нового, социалистического реализма, для всей деятельности писателей нового мира: «Так думал я 13 лет тому назад,— цитировали мы признание Горького о его «разногласиях», сделанное в 1930 году,— и так — ошибался. Эту страницу моих воспоминаний следовало бы вычеркнуть. Но — «написано пером — не вырубишь топором». К тому же: «на ошибках — учимся»,— часто повторял Владимир Ильич. Пусть же читатели знают эту мою ошибку. Было бы хорошо, если б она послужила уроком для тех, кто

¹ Собственно, все это рассуждение Сьэйчи Вакури заимствовал у Фусадаи Ямамуры, много сделавшего для того, чтобы японцы имели правильное представление об отношении Ленина к литературе. Касаясь взаимоотношений Ленина и Горького, Фусадаи Ямамура писал: «В переписке с Горьким Ленин исходит из убеждения, что писатель прежде всего должен создавать собственно художественное произведение. Он всесторонне выясняет те обстоятельства и причины, которые мешают творческой работе писателя, и намечает реальный выход из трудностей. Ленин не допускает малейшего компромисса по отношению к политическим ошибкам Горького, но, подвергая их принципиальной критике, одновременно указывает конкретный путь их преодоления... Но Ленин никогда не навязывает писателю своих мнений. В этом я вижу образец подлинного партийного руководства литературой» («Минсю бунгаку», 1968, № 3, стр. 107).

склонен торопиться с выводами из своих наблюдений» (XVII, 26).

«...На примере «наших разногласий» очень умело показана политическая мудрость Владимира Ленина, его совершенно изумительная проницательность. Значение этих «разногласий», на мой взгляд — весьма глубоко и может послужить темой для некоторых философических размышлений, ибо грубо «эмпирически», в деле знания действительности, я был, наверное, «опытнее» его, но он — «теоретик» — оказался неизмеримо глубже и лучше знающим русскую действительность, хотя сам не однажды жаловался на то, что знает ее — «мало».

Мне кажется, что здесь «разноречие» не только в силе познающего разума и в несокрушимой правильности теории, а в чем-то еще, кроме этого. Это «еще» может быть высотой точки наблюдения, которая возможна только при наличии редкого умения смотреть на настоящее из будущего. И мне думается, что именно эта высота, это умение и должны послужить основой того «социалистического реализма», о котором у нас начинают говорить как о новом и необходимом для нашей литературы» (XXX, 301—302).

Как видим, Горький сделал выводы, прямо противоположные тем, что приписывают ему японские «советологи».

Примеры, взятые из японских источников, не исключение. Так же толкуется принцип партийности «советологами» в ФРГ, США, Англии, Франции. Но здесь делаются попытки подвести под эти искусственные построения солидный философский базис, заимствуя его прежде всего из работ немецких философов, начиная с И. Канта и кончая Н. Гартманом. Так поступают Джон К. Рэнсом, Эрнест К. Мундт и многие другие.

Не брезгают также подтасовками, «смещениями исторических планов», противопоставляя Ленину... Маркса. Буквалистски толкуя положения Ленина о партийности, утверждают, что они не соответствуют тому, что характерно для лучших достижений социалистической литературы. Основным средством фальсификации в данном случае становится внеисторический, антиисторический подход к ленинскому учению о партийности, попытка превратить это учение в догму и тем самым скомпрометировать его.

Между тем, как все в нашем учении, принцип партийности тоже движется, развивается вместе с историческим и художественным развитием человечества. Имея это в виду, Ленин подчеркивал: «...социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме»¹.

К сожалению, мы еще не сделали всего необходимого для того, чтобы творчески *развить* этот принцип, показать, как с победой социалистической революции в одной стране он выявляет новые свои возможности, с возникновением социалистического лагеря — углубляется и расширяется еще более мощно. Но и то, что уже сделано, не дает покоя нашим противникам. Им хотелось бы если не отбросить этот принцип, то предельно сузить сферу его проявления, ограничить его действие до предела.

Модным остается утверждение «советологии», будто принцип партийности исключает объективное художественное воссоздание мира в его необычайной сложности, противоречивости, порождает ножницы между классовым и народным, народным и общечеловеческим и т. п. Эдвард Дж. Браун пытался подвести под эти положения даже своеобразный теоретический базис. В статье «Советская критика» он утверждал, будто советские критики считают: поскольку литература зависит от социальных условий, то лишь после окончательной победы пролетариата, когда будет создано бесклассовое общество, она, социалистическая литература, получит возможность выражать общечеловеческие мысли и чувства². Нетрудно установить, что Эдвард Дж. Браун в данном случае просто перевел на язык «советологии» Троцкого.

Против идей можно воевать только совокупностью фактов и глубиной идей, но идей, превосходящих те, которые должны быть ниспровергнуты. Марксистская эстетика, как мы уверены, располагает идеями лучшими, чем наши противники. Все дело в том, сумеем ли мы излагать эти идеи страстно, выразительно, увлекательно. И сумеем ли мы постоянно работать над их творческим развитием.

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100.

² Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins. New York, 1956, pp. 62—68.

ЕЩЕ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

(Ответ профессору Эрнесту Дж. Симмонсу)

Уважаемый господин профессор!

Я получил два Ваших обстоятельных письма с критической оценкой моей книги «Социалистический реализм и современный литературный процесс». Благодарю Вас за те добрые слова, которые в них содержатся. Приятно снова узнать, что проблемы социалистической литературы, социалистического реализма, с пренебрежением отвергаемые многими зарубежными теоретиками и историками, не дают Вам покоя или, во всяком случае, не оставляют Вас равнодушным.

Знакомый с Вашими печатными сочинениями, я, разумеется, еще не читая первого из писем, догадывался, что оно будет острым. Таким и оказалось это, а также и второе письмо. Вместе с тем, тои писем менее непримирим, чем ожидалось. И это — хорошо, думаю я. Хочу видеть в этом даже некий симптом, связанный с тем, что десятилетиями костеневшая в мертвых догмах американская «советология» делает попытку самооживления. Правда, большинство «советологов» рассчитывает при этом на конвергенцию.

Вы тоже отдаете щедрую дань этой иллюзии, не скрывая далеко идущих надежд. В заключение одной из Ваших последних работ говорится: «...Советская политическая структура власти будет трансформирована (*transformed*) в западную демократию»¹. Так утверждается в статье «Новый «новый советский человек», которую Вы напечатали в сборнике «Советский мир меняется. Шесть очерков». В ответ на это скажу вновь то, что уже говорил при наших личных встречах: напрасная

¹ Ernest J. Simmons, *The New «New Soviet Man»*, «The Soviet World in flux: Six Essays», Caroline University Press, 1966, p. 38.

надежда. Советский Союз действительно находится в движении. Но движется он вперед, а не назад, движется к коммунистической цели. Это путь не гладкий, но твердо избранный.

В цитированной работе Вы выступаете как политик чистой воды. Мне даже показалось, что автору ее нет абсолютно никакого дела до литературы.

Но, заново просматривая Ваши предыдущие книги, сопоставляя их содержание с содержанием писем, я ощутил нечто, идущее, хотелось бы верить, не только от искреннего желания более четко выявить характер наших позиций, но и разобраться в некоторых литературных явлениях по существу.

Повторяю, это отнюдь не исключает того, что Ваши работы по истории советской литературы безнадежно испорчены заданностью, предвзятостью, тенденциозностью. И если и в них порой сказывается желание выяснить истину, то сказывается как бы сверх поставленной Вами основной цели. Может быть, это происходит произвольно? Может быть, обращаясь к советской литературе с чисто политической целью, Вы и не предполагали, что она, как тот медведь, облапит Вас и не выпустит. Помните: человек отправился в лес за медведем. Спрашивают: «Поймал?» Отвечает: «Поймал!» Говорят: «Веди сюда!» Отвечает: «Да он не идет!» Говорят: «Возвращайся сам!» Отвечает: «Так он же не пускает!»

Стремление к выяснению истины побуждает меня ответить Вам с такой же откровенностью и обстоятельностью, с какими Вы написали мне.

Ваши письма, как Вы сами подчеркиваете, не являются рецензией. Но в них так или иначе затрагиваются основные вопросы развития социалистической литературы. Видимо, поэтому Вы и разрешили мне привести из них цитаты. С удовольствием констатирую, что, не в пример другим «советологам», Вы ни одним словом не опротестовали утверждение о существовании социалистической литературы. Знаменательным мне показалось и Ваше стремление отмежеваться от тех, кто пытался «освободить» литературу от человека. Именно так воспринимается Ваше ревнивое замечание: «Судя по всему, Вы убеждены, что советская литература и критика дают единственно верное (*monopoly on the proper study*)

раскрытие человека как человека. Между тем, как Вы знаете, этот предмет мы находим еще в древности у Сократа и Аристотеля; тем же с давних пор занимались на Западе и в досоветский период: в России искусство и критика».

Хорошо об этом прочесть в Ваших письмах, хотя утверждение, будто кто-то приписывает советской литературе монопольное право на познание человека, не соответствует тому, что есть в моей книге. Речь идет не о монополии, а о том, что для социалистических литератур, для питающего их социалистического гуманизма характерны такая вера в человека, в его потенциальные положительные возможности, такое доверие к нему, такое желание видеть его величие, каких не знал и не знает старый мир. Чтобы конкретнее ощутить, что при этом имеется в виду, сравните приведенные в книге утверждения Шпенглера, Хайдеггера, Ортеги-и-Гассета хотя бы вот с этими словами Луначарского: «Все на свете имеет ценность лишь постольку; поскольку относится к человеку и помогает ему расти, помогает возвышению и углублению жизни на земле»¹.

Для социалистических литератур человек в его подлинно человеческой сущности всегда «звучит гордо». Но, повторяю, они не претендуют при этом на монополию, хотя, сказать по секрету, в вашем мире делается все для того, чтобы предоставить им такую монополию. Вспомним о «поп-арте», «оп-арте», «шозизме» — «новом романе», о поднимавшемся на щит негативизме; вспомним текущую «эстетическую тоду», существо которой, по словам одного из знатоков, составляют «увеличенные комиксы, железный лом и банки из-под консервированного супа «Кэмпбелл» (*«Life»*, 20/XII 1965, p. 81). А «систематическое» искусство, по свидетельству журнала «Атлантик», еще отчетливее представляющее холодную бездушность порождающего его мира?! И ведь это не в моей книге, а в книге Вашего коллеги Ч. Гликсберга утверждается: «современный человек ощущает себя человеком опустошенным», «берет верх убеждение, что не существует такой вещи, как правда, что человек — ничто»².

¹ «Культура театра», 1921, № 1, стр. 2.

² Charles J. Glicksberg, *The Self in Modern Literature* Pennsylvania, 1963, pp. 175, 178, 184.

Тем отраднее было прочесть в Вашем письме следующее рассуждение в связи с модернизмом и авангардизмом:

«Ваша книга, мне кажется, отражает значительную озабоченность (*concern*) так называемым модернистским влиянием на западноевропейскую, американскую и даже на советскую литературу. Модернизм возник в первые годы XX века и как направление сейчас очень устарел,— этот факт упускает из вида и Щербина в своем также по-своему интересном исследовании «Наш современник». Короче, модернизм и авангардизм и в том и в другом случае не разграничены.

В наши дни преобладающим среди западных писателей настроением является некий демократический или анархический историзм, подчеркивающий происхождение культуры из политики в большей степени, чем политики из культуры.

В сущности западные писатели мало обращают теперь внимания на направления за единственным исключением французского «нового романа», которому Вы, к сожалению, почти не уделите места. Впрочем, это направление имеет сторонников преимущественно среди теоретиков искусства, а не собственно художников.

В большинстве западные писатели, особенно английские и американские, не примыкают к направлениям, подобным экзистенциалистскому роману, феноменологическому роману или же структуралистскому роману».

На мой взгляд, это очень важное признание.

При всей спорности в отдельных звеньях, оно лишний раз подтверждает, что советские ученые правильно делают, когда, проявляя озабоченность так называемыми модернистскими влияниями, вместе с тем сосредоточивают внимание не на них, а на действительно плодотворных течениях в современном литературном процессе.

Что касается так называемого «нового романа», то я мог бы в своей книге написать о нем, даже повеселить читателей рассказом о моем присутствии на выступлении лидера этого романа в Стэнфордском университете, но не сделал ни того, ни другого именно потому, что это направление, как Вы справедливо говорите, «имеет сторонников

преимущественно среди теоретиков искусства, а не собственно художников»¹.

Последние же непоколебимо убеждены, что так же, как и сотни лет назад, настоящее, большое искусство возможно только как *человековедение* и что в нашу эпоху больше, чем когда-либо раньше, центральным объектом литературы остается *человек* во всей широте его связей с классом, с народом, с миром, с историей, с Землей, со Вселенной. Такие художники защищают человека от всевозможных наветов, веря в него, в его стойкость, в мощь его разума, в то, что он не даром живет на земле.

«На тысячах различных языков, в самых различных условиях существования, из века в век, начиная от древних патриархальных бесед в хижинах и возле костров и вплоть до произведений современных писателей, книги которых выходят из типографий в больших центрах мира,— говорил Иво Андрич,— прежде всего слышится рассказ о судьбе человека, о чем без конца и края люди рассказывают людям». И уточнял, что искусство должно учить быть человеком, не только раскрывать смысл исто-

¹ Ваше утверждение перекликается с «Письмом радикалам нефигуративной литературы» Жоржа Коншона, в котором об отряде «нового романа» говорится: «...Просто жалко смотреть на это когда-то передовое подразделение, бывшее копытами от нетерпения в шестидесятые годы, а теперь, на повороте к семидесятиям, остановившееся в тени, забытое всеми в овражке, и устроившееся там со всеми удобствами, точно ему уже и не предстает никогда снова выйти на марш» («Le Figaro Littéraire», 20—26/IV 1970, p. 14). Аналогичное утверждение находим в выступлении Ели Финци на международной встрече театральных критиков, состоявшейся в Югославии в мае 1970 года: «...Антидрама раскрыла и очень скоро продемонстрировала на практике ограниченные и недостаточные для всестороннего развития драматургии возможности, исчерпавшие себя в самый первый момент своего возникновения. Один из трех родоначальников авангардизма в драматургии нашего времени, С. Беккет, остался верен тотальному отрицанию и безнадежности без пределов, но даже он в сущности не мог уже больше придумать ничего нового. Его пьесы «Конец игры», «Счастливые дни» и «Последняя лента» — это, по существу, вариации на одну и ту же философскую тему. Стремление к обновлению этого нигилистического искусства исчерпало себя в «Годо». В поисках выхода находчивый Ионеско обратился к бульварной, а трагический Адамов — к социальной драме» («Književne novine», 20/VI 1970). См. также книгу: W e g n e r M i t t e n z w e i, Gestaltung und Gestalten im Modernen Drama, Berlin und Weimar, 1969.

рии и путей в ней человека, но и поддерживать его. Годом раньше Иво Андрич разъяснял, что сам он защищает «идею величия человека, идею важности и красоты его миссии на земле», веруя в неуничтожимость человека¹.

В другом ключе, более темпераментно, но тот же круг идей десятью годами раньше развивал У. Фолкнер. Утверждая, что человек может преодолеть любые обстоятельства, он заявлял: «Я отказываюсь принять конец человека... Я убежден, что человек не только выстоит: он восторгается»².

Наконец, М. Шолохов озаглавливает одно из своих произведений — «Судьба человека». Он связывает глубокое художественное решение этой проблемы прежде всего с реализмом, одновременно подчеркивая, что в нашу эпоху и реализм в целом, и реалистический роман опираются на художественный опыт великих мастеров прошлого, но в своем развитии приобрели существенно новые, глубоко современные черты. И уточняет: «Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы»³.

Восторгаясь «шедевром Шолохова», Вы, профессор, в то же время подчеркиваете: «...Хотя высокая оценка мною «Тихого Дона» дает мне известные права в суждениях о советской литературе, ее не должно рассматривать как одобрение самого Шолохова, ибо в его деятельности за последнее время многое для меня совершенно неприемлемо». Что же именно? Этого Вы не расшифровываете. Однако из контекста понять не трудно: Вас не устраивает гражданская позиция Шолохова, как, впрочем, позиция советских писателей вообще.

¹ Цит. по книге «Критический реализм XX века и модернизм», М., «Наука», 1967, стр. 159—160.

² William Faulkner, *Three Decades of Criticism*, Michigan, 1960, p. 348.

³ «Литературная газета», 14/XII 1965.

Здесь-то и начинается Ваше расхождение не только с эстетической теорией, но и с самим литературным процессом. Благоразумно отвергая некоторые предрассудки, столь характерные для других «советологов», пишущих о социалистических литературах, о социалистическом реализме, Вы тем не менее не можете освободиться от общего консерватизма и догматизма, характерных в целом для того направления в американском буржуазном литературоведении, к которому принадлежите. Например, Вы повторяете избитое утверждение, что на основе социалистического реализма до сих пор не возникла большая литература. И так «подкрепляете» его: «Те же сравнительно немногочисленные произведения, которые Вы постоянно называете выдающимися произведениями (*outstanding products*) социалистического реализма, имеют мало (*little*) или не имеют ничего общего (*nothing*) с этой догмой, в особенности, с ее центральным положением (*central doctrine*), которое Вы подчеркиваете, — партийностью».

Ниже я остановлюсь на партийности, как мы ее понимаем, а также на том фальсификате, которым она подменяется в Вашей официальной пропаганде и который Вы, профессор, санкционируете своим научным авторитетом. А сейчас о том, существует или не существует большая литература социалистического реализма. Вряд ли Вам, человеку, отдавшему несколько десятков лет науке, я вправе напоминать, что ни одна большая литература в мире не сводится к сумме только самых крупных произведений. «Наша социалистическая литература, — справедливо говорит редактор журнала *«Neue Deutsche Literatur»* Вернер Нойберт, — предстает как ансамбль произведений, как ансамбль созданных ею образов»¹. Большая литература — это множество произведений разных видов, разных жанров, разных стилей, произведений крупных и мелких, сильных и слабых (да, к сожалению, и слабых) в их сложнейших взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях. В большой литературе, как и в жизни, бывают не одни только достижения.

Большая литература не существует без всепроникающих связей со всем комплексом общественного существо-

¹ «Литературная газета», 10/XI 1970.

вания. Взаимные связи советских литератур, их подспудные и открытые сцепления поистине беспрецедентны.

И, разумеется, большой литературы не может быть без напряженных творческих исканий. На каких-то этапах эти искания приводят весь литературный организм к гигантскому напряжению, разрешающемуся такими феноменами, как «Божественная комедия», «Гамлет», «Дон-Кихот», «Фауст», «Евгений Онегин», «Человеческая комедия», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон». Такие мощные художественные явления не рождаются каждый год, даже каждое десятилетие. Ведь говорил же Достоевский, что появления «Дон-Кихота» достаточно для того, чтобы сказать: человечество существовало не напрасно. Мы не боимся утверждать, что одним «Тихим Доном» вполне оправдилось бы существование социалистического искусства и социалистического реализма. Но, как Вы знаете, социалистическое искусство не только «Тихим Доном» располагает. Тем удивительнее читать в Вашем письме: мало выдающихся примеров социалистического реализма. Литература никогда не была и не будет осчастливлена поточным производством шедевров. Поэтому и арифметический подход к ней недействителен.

И снова, и еще раз: шедевры не возникают на чистом месте. Им нужны мощные питательные источники. Кроме сказанного выше, такими источниками социалистической литературы в нашем мире являются новое общество с новыми взаимоотношениями между человеком и человеком, человеком и обществом, человеком и государством, человеком и миром (новая историческая реальность), новое сознание художника, новый художественный идеал, новый гуманизм, новая мораль. Ныне они питают не только советские литературы, но и литературы Югославии, Чехословакии, Польши, Румынии, Болгарии, ГДР... Что бы ни говорили «советологи», но литература, представленная именами И. Бехера, Б. Брехта, Э. Штриттматтера, А. Зегерс — уже большая литература.

И вот я спрашиваю, господин профессор, в каком труде американских «советологов» тщательно проанализирована хотя бы одна из семидесятипяти советских литератур или литература какой-либо другой социалистической страны в их действительных образцах, прежде, чем был сделан вывод, что они не являются «большими»?

Раскрывается ли перед читателями Вашей страны сама художественная атмосфера, показательная для этих литератур, те новые, своеобразные отношения, в которые вступают герои наших книг друг с другом, со своим временем, с историей, народом, человечеством? А ведь в этом главное. Рекомендую «Тихий Дон» английским читателям, сам автор прежде всего на это обращал внимание. «Я был бы счастлив,— писал он,— если бы за описанием чуждой для европейцев жизни донских казаков читатель-англичанин рассмотрел и другое: те колоссальные сдвиги в быту, жизни и человеческой психологии, которые произошли в результате войны и революции»¹.

«Советологи» стыдливо обходят как раз это главное. Они не замечают в социалистических литературах того обновления, о котором с такой уверенностью говорили Т. Манн, Р. Роллан и другие, менее крупные, но тоже не лишённые художественной чуткости писатели. Ещё в 1901 году в статье о «Фоме Гордееве» Джек Лондон утверждал, что реализм Горького «более действен, чем реализм Толстого или Тургенева. Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают»².

«Советологи» предпочитают объективному анализу пропагандистское ниспровержение. Не нашел я, к сожалению, строгого научного анализа и в таких Ваших книгах, как «Очерки современной русской литературы», «Русская художественная литература и советская идеология». Странно, что Вы, автор обширной монографии о Льве Толстом и «Введения в творчество Толстого», сочли возможным игнорировать мнение Р. Роллана, утверждавшего на основе сопоставления книг Шолохова с книгами Толстого, что советская литература не просто продолжает, но *обновляет* основные черты великой русской литературы всех времен³.

Видный венгерский писатель Петер Вереш ещё в 1935 году писал на страницах журнала «*Gondolat*», что успех «Тихого Дона» опроверг выдумки об упадке совет-

¹ М. Шолохов, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М., Гослитиздат, 1960, стр. 103.

² Джек Лондон, Соч. в 7-ми (8-ми) томах, т. 5, М., Гослитиздат, 1955, стр. 637.

³ См.: Р. Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1958, стр. 576—577.

ской литературы. Вереш назвал роман-эпопею Шолохова «великим образцом единства актуального и вечного в искусстве». Немного позднее другой крупный венгерский поэт-лирик Миклош Радноти отозвался о «Тихом Доне» как о «гениально скомпанованном» общественном романе, в котором подводились итоги новаторским поискам молодых русских писателей¹.

Спустя много лет после того, как были сделаны эти заявления, в руки мне попало известное французское издание «L'Esprit» (1965, № 1). Кристиан Одежан называет здесь «Тихий Дон» и «Поднятую целину» выдающимися произведениями, сагами народа. «Удивительным образом,— говорит он в связи с «Тихим Доном»,— талант Шолохова... помог нам раскрыть наиболее правдивый образ революции...»

Три года спустя Дёрдь Лукач, которого так любили цитировать «советологи», когда он высказывался по политическим вопросам, выступил с работой «Великий Октябрь 1917 года и современная литература» («Kürbiskern», 1968, № 1). Спорная в самой своей основе, работа эта содержит несколько таких признаний, мимо которых мы с Вами не можем пройти. Одно из них заключается в том, что социалистический реализм, как качественно новое художественное явление, не только существовал, но и будет существовать. Другое утверждение: Октябрь вызвал в литературе достойное его эхо. Самыми значительными примерами Лукач считал «Егора Булычова» и «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, «Педагогическую поэму» Макаренки. «Эти вершины поднимаются над множеством хороших произведений»,— констатировал он и так характеризовал роман-эпопею М. Шолохова: «Тихий Дон» выделяется из общего ряда этой литературы неотразимой мощью повествования, льющемся, как большой поток. Это эпос о размежевании крестьян Дона со старым миром царизма и падении последнего, эпос о боях не на жизнь, а на смерть между старым и новым. Произведение доказывает, что альтернативы Октября реальны для каждого человека, что социальные противоречия проникают в частную жизнь людей, превращают их души

¹ См. в статье: Эржебет Каман, Шолохов в венгерской критике 30-х годов.— «Русская литература», 1970, № 4, стр. 206—207.

в поле битвы. Это книга глубоко правдивая как в психологическом анализе, так и в описании судеб людей; через судьбы индивидуумов видятся общие классовые проблемы, а решения классов становятся судьбой современных индивидуумов. «За» и «против» многих крестьян в их отношении к пролетарской революции воплощены в душе Григория Мелехова. Сконцентрировавшись в его душе и судьбе, все эти тенденции исчерпывают себя в своем противоборстве, и человек наконец находит себя перед лицом неостановимого процесса преобразования. Старое не может больше возвратиться, однако новое еще далеко не созрело, его нужно еще растить».

Как видим, проходят годы, меняются читатели, но остаются неизменными утверждения о «грандиозном реализме» (Андерс Эстерлинг) и столь же грандиозном новаторстве Шолохова.

Привожу мнения писателей, критиков, читателей, господин профессор, неспроста. В письмах Вы сказали мне комплимент, отмечая, что мое «исследование не прямолинейно, искусно аргументировано, в нем отчетливо учтена противоположная точка зрения и в то же время содержатся свежие, обновляющие идеи (*fresh, innovative ideas*)», что оно «производит впечатление эрудированностью не только в сфере советской литературы и критики, но также литературы и критики восточно- и западноевропейской, американской». Внимательно ознакомившись с Вашими книгами, не могу ответить таким же комплиментом, хотя Вы, как мне кажется, в последнее время делаете попытку взглянуть на социалистическую литературу шире и глубже, чем другие «советологи».

Конечно, господин профессор, Вы знаете насмешливое выражение: «Вся рота идет не в ногу. Один прапорщик идет в ногу». Такого прапорщика и напоминает мне «советология». Сохраняя удивительную провинциальность, проявляя свинцовый консерватизм мысли и официозность (это типично и для американской, и для западногерманской, и для английской, и для японской буржуазной «советологии»), она, не считаясь ни с кем и ни с чем, упорно твердит: «Ничего подобного!»

«Уступки», которые были сделаны лет десять — пятнадцать назад, выражаются в том, что где-то, кем-то было решено — не ставить себя в чересчур уж смешное положение и признать, что Горький, Шолохов, Леонов

талантливы, но, дескать, пишут «по старинке» и в лучших своих достижениях к социалистическому реализму не имеют отношения. А если имеют, то лишь постольку, поскольку социалистический реализм обуславливает недостатки их произведений. Тогда же было решено раздробить советскую литературу на куски и противопоставить их друг другу, акцентировать внимание на «срывах», а не на достижениях отдельных писателей, считать ведущими фигурами русской литературы XX столетия не Горького, Маяковского, Шолохова, Фадеева, Толстого, а Замятина, Пильняка, Пастернака, Мандельштама... И вот пошли кочевать эти догмы из книги в книгу «советологов»: Г. Струве и Э. Мучник, М. Слонима и Р. Мэтьюсона, Э. Брауна и В. Александровой... Между нами говоря, господин профессор, в заданности концепций, в склеротическом консерватизме ахиллесова пята подавляющего большинства работ, принадлежащих перу «советологов». Вот почему я считаю вполне справедливым резкое заключение, к которому пришел мой коллега В. Борщук: «В США сложились устойчивые традиции не столько в изучении, сколько в искажении истории советской литературы и ее современного состояния»¹. Впрочем, порой об этом со стыдом говорят и у Вас. В только что цитированной статье приводятся следующие красноречивые слова Эндрю Филда: «Мы часто упрекаем русских писателей в политической тенденциозности и говорим о литературе как продукте воображения, существующем в отрыве от грубой действительности, а между тем сами ищем в советской литературе только политических сенсаций и с жадностью выхватываем из нее все то, что можно выдать за обличение отрицательных сторон советской жизни». И еще: «Критика современной русской литературы отдана у нас на откуп замаскированным специалистам по политике».

Мне не надо рассказывать Вам о том, как высоко ценится у нас все прогрессивное в богатом американском литературоведении. Вы могли в этом лично убедиться во время приездов в СССР. Еще одно подтверждение — вышедшая у нас в 1969 году книга «Современное литературоведение США. Споры об американской лите-

¹ «Дружба народов», 1970, № 1, стр. 250.

ратуре»¹. Вместе с тем Вы, несомненно, смогли ощутить, что самые низкие акции у нас имеет то направление в американском литературоведении, которое условно именуют «советологией». И не только потому, что в нем «трудятся» Г. Струве, Г. Ермолаев и другие «купленные люди», как их назвала слушательница Нью-Йоркского университета. В большинстве своем «советологи» не считаются с фактами, игнорируют мнения, не совпадающие с их утверждениями. Их сочинения очень мало профессиональны или совсем не профессиональны, несмотря на то, что некоторые из них, как иронически заметил А. Метченко, внешне имитируют все атрибуты «академического исследования»: изобилуют ссылками на советскую периодику, снабжены обширной библиографией, примечаниями, индексами².

Эти особенности «советологии», к сожалению, проявляются и в Ваших работах, господин профессор. Например, в «Очерках современной русской литературы» (1943) Вы говорили о дореволюционных произведениях Горького: «Почти во всех них идет речь о порочной жизни и безнравственности провинциальной России. Их мрачный, горький реализм оживляется лишь случайными фигурами людей, которые стараются понять смысл жизни и стремятся к чему-то лучшему». Это может быть и хорошо сказано, но это не соответствует фактам. Начать с того, что своеобразие Горького, раннего Горького, в том и заключалось, что почти все его герои — босяки, Фома Гордеев, Гвоздев, «трое», Нил — «стремятся понять смысл жизни и стремятся к чему-то лучшему». Мрачен, горек реализм писателя, но исполнен великих надежд. Больше того, в процессе развития этот реализм качественно меняется, что проявляется во всей художественной специфике творчества Горького. Я уже не говорю, что Вы «забыли» о таких произведениях, как «Мать», «Враги», «Лето», автобиографическая трилогия, которые отличаются светлыми фигурами центральных героев.

Справедливости ради отмечу, что от книги «Русская художественная литература и советская идеология» (1958) ко «Введению в русский реализм» (1965) у Вас

¹ Вслед за ней вышла не менее интересная коллективная монография «Проблемы литературы США XX века», М., «Наука», 1970.

² Сб. «Советское литературоведение за 50 лет», Изд-во МГУ, 1967, стр. 210.

наметился сдвиг в стремлении постичь особенности советской литературы. Если в первой из названных работ Вы старались показать, будто все выдающееся в нашей литературе,— в частности произведения Федина, Леонова, Шолохова,— появилось как бы вопреки коммунистической идеологии, то во «Введении» Вы судите о связи советских писателей с советской действительностью несколько иначе, глубже, объективнее, хотя по-прежнему делаете ряд оговорок в старом духе. Так, Вы пишете, что «Тихий Дон» не просто опирается на лучшие традиции критического реализма, но «дает почти совершенное соединение традиционного русского реализма с советским социалистическим реализмом; роман был написан коммунистом, который благодаря своей творческой честности сделал что угодно, но только не пожертвовал ни логикой своего замысла, ни — в толстовском смысле — правдой своего героя ради навязываемых доктриной партийности схем»¹. В этой же книге у Вас имеются выразительные, прочувствованные слова о патриотизме советских писателей. Их «преданность родине превосходит обычный патриотизм», говорите Вы, подчеркивая, что этот особый патриотизм выковался у наших писателей в ходе борьбы, выпавшей на долю Советского Союза в течение его, сравнительно, недолгой еще истории. Этих слов мы, профессор, не упустили из виду. Однако достаточно перевернуть страницу, и эти слова нейтрализуются давно нам знакомыми рассуждениями о том, что советские писатели старшего поколения, дескать, всего лишь «терпимо относятся к социалистическому реализму» и т. п. Во втором письме ко мне, процитировав приведенные выше слова о Шолохове, Вы спешите оговориться: «Я не утверждаю в данном случае, что творчество Шолохова обнаружило некое новое качество (также имеющееся в «Тихом Доне»)....» Но если оно имеется, то почему его «не утверждать»?

В первом письме Вы настаиваете, что, признаваемые нами выдающимися, произведения социалистического реализма «имеют мало или не имеют ничего общего с этой догмой». Согласен, к догме, которая у Вас выдается за социалистический реализм, они не имеют вовсе отношения. Но имеют ли они все-таки отношение к со-

¹ Ernest J. Simmons, Introduction to Russian Realism. Bloomington, 1965, p. 230.

циалистическому реализму или не имеют? Вы говорите: «имеют мало (*little*) или не имеют вовсе (*nothing*)». Но каково конкретное содержание слова «мало»? И все ли имеют «мало»? Или только некоторые из них? И какими своими сторонами, чертами, качествами они имеют «мало», а какими не имеют «вовсе» отношения к социалистическому реализму? Ведь истины бывают только конкретными.

Но, повторяю, уже тот факт, что Вы, авторитетный американский «советолог», не отрицаете социалистического реализма, а говорите о своей оппозиции (*opposition*), о своих претензиях к нему, знаменателен, как, впрочем, знаменательно и то, что Вы считаете центральным положением (*central doctrine*) социалистического реализма партийность. Правда, тут уж Вы прямо заявляете о своем отрицательном отношении к этому принципу. Чтобы показать свое органическое неприятие самого понятия, Вы пишете его на русский лад — *partijnost* — и подчеркиваете: вот, дескать, какое специфически русское страшилище. Что ж, поговорим о *central doctrine* — о партийности.

Не могу понять, почему Вы, ученый, всю жизнь занимающий совершенно определенную политическую позицию, кажется, ни разу не поддавшийся приливам и отливам поверхностного радикализма в Вашей стране, — почему Вы так боитесь партийности. Может быть, потому, что по себе знаете, как она сдавлирует, теснит и жмет Вас? Но это потому, что связывающая Вас партийность прямо противоположна той партийности, за которую *боремся* мы. Давайте уточним, о чем идет речь. Речь идет о позиции, об определенном взгляде на мир и о том, что в своей определенности этот взгляд, хотим мы того или не хотим, в наш век так или иначе связан с интересами либо одного, либо другого класса. Вы писали мне письмо, надо полагать, совершенно «свободно», не испытывая ниоткуда никаких давлений, в принципе же оно почти не отличается от того, что встречаешь на те же темы в «Нью-Йорк таймс». В свою очередь, Вы заявляете, что моя книга защищает коммунистический взгляд на развитие и перспективы современного искусства. Не хотел бы спорить с этим, хотя могу заметить, что в нашей стране книга вызвала дискуссии, не утихшие до сих пор.

Итак, как исходное в понимании партийности — определенность взгляда на мир, на человека, на жизнь, ясная социальная ориентированность. Но определенность, ориентированность, не исключаящая ни широты, ни глубины объективного видения мира¹. По нашему убеждению, такая всеобъемлющая, ничего не искажающая определенность возникает тогда, когда смотришь на мир не с «надклассовой» точки зрения (лишающей взгляды определенности), не с точки зрения буржуазии (превращающей взгляды в партикулярные, и только партикулярные), а с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы революционного пролетариата, конечные исторические цели которого совпадают с подлинными целями человеческого развития. Иначе говоря, наша партийность — это социалистическая, коммунистическая идея, изнутри пронизывающая видение мира, это идея, прошедшая через ум и сердце художника и, если использовать слова Горького, превратившаяся в эмоцию, ставшая шестым чувством.

Эта «высота точки наблюдения» позволяет видеть весь мир в его целом и каждого человека в отдельности, позволяет дать реальный ответ на такой простой и такой бесконечно трудный вопрос: каким путем можно добиться, чтоб «каждый из людей был Человеком»?

А отсюда следует, что наша партийность *предполагает и предопределяет* наибольшую объективность, подлинное бесстрашие перед жизнью, самое трезвое отношение к миру. Вернее, она из них исходит и, если хоти-

¹ Статью «В. И. Ленин о познании и проблема творческой активности писателя» А. Бушмин, наш видный историк и теоретик литературы, начал так: «Излагая элементы диалектики как метода научного познания, В. И. Ленин поставил на первое место «объективность рассмотрения». Это главный принцип марксистского научного анализа». И далее констатируется: «Равнодушная объективность, не отличающая основного от второстепенного, прогрессивного от регрессивного, объективистская, эклектическая «всеядность» оказывается в научном смысле менее объективной, нежели марксистская партийность, сочетающая активность, определенность оценки и последовательную объективность». («Русская литература», 1969, № 3, стр. 3). Выдающийся болгарский ученый Тодор Павлов также подчеркивает: «...Объективная истинность, правдивость, соответствие художественных образов действительности есть одна из основных черт или закономерностей партийного искусства и литературы социалистического реализма» (Тодор Павлов, Избранные философские произведения в 4-х томах, т. 4, стр. 758).

те, в нашей области требует, да, требует изображения мира во всей его сложности, запутанности, противоречиях, в борьбе и разрешении этих противоречий¹. Высота нашей точки зрения на мир позволяет видеть главные линии, перспективы его развития, его исторического марша, и это придает искусству художников социализма то, что Горький называл *гарантированным будущим*. Последнее сказывается в творчестве и тогда, когда изображаются «осколки жизни», либо ее прошлое, ибо и то и другое где-то в глубинах художественного воображения соотносится с целостным образом движущегося мира². Это влечет за собой «казенный оптимизм»? Нет, это только обеспечивает надежду человечеству, которое ведь и существует потому, что, несмотря ни на что, надеется и, преодолевая невероятные трудности, неся бесчисленные жертвы, испытывая невероятные страдания, все-таки идет вперед. Вероятно, Вы помните, что говорил о нашем оптимизме, о нашем жизнеутверждении Горький?³ Герой советской литературы знает поэзию труда, поэзию борь-

¹ Между теоретиками социалистического искусства этот принцип не вызывает разногласий. Сошлюсь на работу японских коллег. В статье «Народность и партийность литературы» Ямамура Фусадаки подчеркивал: «Только пролетарская партийность позволяет наиболее полно выразить правду жизни, ибо только правда отвечает коренным интересам революционного класса» («Акахата», 13/1 1963). «Не нейтрализм, а позиция партийности, связанной с классом, которому принадлежит будущее,— утверждает Сайго Нобуцуна,— является необходимым условием для художественной правды, так как в борьбе с эксплуататорами прогрессивный класс может победить только своей правдой и последовательностью критики старого мира...» (сб. «Нихон бунгаку кэнкюхо», Токио, 1955, стр. 163). Ср. главу «Ленинский принцип партийности в литературе и искусстве» в кн.: Hans Koch, *Marxismus und Ästhetik*, Berlin, 1962, а также главу «Социалистическая партийность» в коллективной работе ученых ГДР «*Sozialistischer Realismus. Positionen. Probleme. Perspektiven. Eine Einführung*», Berlin, 1970.

² Отмечая, что в основе литературного творчества «лежит переживание «мук» истории» и что «именно принципами социалистического реализма это может быть выявлено с наибольшей ясностью и значительностью», выдающийся советский ученый академик Н. А. Конрад так аргументировал свое положение: «Социалистическое мировоззрение покоится на ощущении всего, что происходит, как рождения нового мира» (Н. И. Конрад, Октябрь и филологические науки. — «Новый мир», 1971, № 1, стр. 216—217).

³ См.: Вл. Луговской, Раздумье о поэзии, М., «Советский писатель», 1960, стр. 260.

бы, но ему знакомы и мучения мысли, и боль чувства, и физические страдания, и невозвратимые утраты. И испытывает все это он в куда более значительных масштабах, чем «ветхий Адам», потому что, поставив перед собой цель грандиозную, продвигается к ней несмотря ни на что. «Достоин,— говорит Л. Леонов,— внимательного и почтительного изучения наш человек, взявший на себя подвиг — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты (о золотом веке — А. О.). Не мудрено, что в этой роли он то отважен до песенной дерзости, то легендарен по могучему броску в будущее, то несчастен до самых низин отчаянья — все это в немыслимых для Запада масштабах. При этом невольно возникают образы Прометея и Атланта, Икара и Геракла»¹.

Можете возразить, что не всегда нашим писателям удавалось и удается показывать этого человека во весь его рост, что в ряде книг он схематизируется, что были моменты в истории нашего общества, когда, под флагом отстаивания чистоты социалистического реализма, кто толкал писателей к подмене живых характеров «эмблемами», «монументами». Но будете ли Вы отрицать, что мы *ведем* борьбу против подобных тенденций, которые нет-нет да и дадут о себе знать даже в наше время? Мы ведем эту борьбу с позиций коммунистической партийности, которая, по нашему убеждению, несовместима со стремлением к «облегченному» изображению мира и человека из соображений лести или каких-либо иных соображений, так же как несовместима с «очернительством», с искажением подлинных перспектив жизненного развития. Нам не нужны ни льстецы, ни устрашители². Вместе с тем наша объективность не имеет ничего общего с объективизмом, так же как реа-

¹ Л. Леонов, Литература и время, М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 310—311.

² «Очерпение существующей действительности, как и лакировка,— говорит немецкий философ-эстетик,— представляют собой две стороны одной медали. Общее для них — скольжение по поверхности явлений, отсутствие диалектики, игнорирование противоречий, капитуляция перед ними и их проявлениями, отказ от борьбы, от преобразования и конструктивно-критического отношения к действительности» (Хорст Редекер, Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве, М., «Прогресс», 1971, стр. 62).

лизм не имеет ничего общего с «имитацией» действительности. Напротив, мы не только стремимся познать мир и человека, но и сознательно берем курс на активное участие в формировании социалистической личности, социалистических общественных отношений, в переустройстве мира и человека.

В философско-эстетическом плане принцип коммунистической партийности формируется в процессе практической реализации марксизма, который, как мы убеждены, «отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс,— а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий, умеющих нащупать и реализовать связь с теми или иными классами»¹.

Вас пугают слова «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела...»? Но ведь это и есть очень точное, совершенно конкретное решение в нашу эпоху проблемы «свободы выбора», которой Вы пытаетесь припереть меня к стене в конце первого Вашего письма. Вы даже, для вящей убедительности, ссылаетесь на «Бунтующего человека» Альбера Камю, цитируете слова: «Писать — это значит постоянно делать выбор». Соглашаясь с этим, мы считаем: выбирать надо то, что, органически отвечая нашим чаяниям, ожиданиям, стремлениям, вкусам, без всякого насилия над ними в то же время совпадает с чаяниями, ожиданиями, стремлениями, вкусами наиболее передовой, наиболее революционной части общества². Для нас это лучшее, передовое

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 23.

² Вот почему, когда наши противники пытались ошеломить нас, навязывая спор об «ангажированности», они были подняты на смех. «Проблема ангажированности,— говорит румынский поэт Дамьян Некула,— ложная проблема. Она не встает перед настоящим художником по той простой причине, что подразумевается уже в процессе замысла произведения искусства. Ангажированность так же естественна для писателя, как подлежащее и сказуемое для фразы. В нашем обществе ангажированность, разумеется, означает активную поддержку социализма. С ним соглашается поэтесса Вероника Порумбаку: «Ангажированная литература? По-моему, это плеоназм. Ангажированность — в самом процессе творчества» («Viata românească», 1970, N 4, pp. 60, 63).

воплощено в определенном классе, в его авангарде. Но тем самым, говорят нам, писателя связывают. Не писателя связывают, а его субъективный произвол или, как говорил еще Горький, своеволие «мысли и чувства литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной организующей идеи» (XXVII, 338), — произвол, который искусству ничего, кроме хаоса, дать не может. Мы же не скрываем не только своего отрицательного отношения к хаосу, но и того, что стремимся овладеть им, упорядочить и направить в русло служения человечеству. Вас это возмущает? Правду, правду, одну только правду, и правду, говоря словами Шолохова, «не мелкую, натуральную, а настоящую, большую»¹, — вот что означает такое «ограничение». В противовес любой другой партийности, наша партийность проистекает из внутренней заинтересованности строителей нового мира в правдивом, свободном от всякой предвзятости видении мира, всего мира, жизни, всей жизни, человека, всего человека. Искусство социалистического мира стремится и к горизонтальному и к вертикальному постижению мира, стремится раскрывать все его уровни, не игнорируя и «подсознательного», наоборот, стремясь познать его, управляющие им закономерности.

Нам нужна правда, одна только правда, без ухудшений, искажений, лакировок, правда, правильно увиденная, преломленная сквозь магический кристалл художественного таланта и глубоко, всесторонне изображенная². Вы, господин профессор, будете возражать против этой формулы? Между тем в ней уже заключено и то, что Вы называете «доктриной партийности». Собственно, как эстетическое явление партийность не существует вне художественной правды. Художественной — подчерки-

¹ Цит. по кн.: М. Андриасов, Сын тихого Дона, М., «Советская Россия», 1969, стр. 126.

² Болгарский писатель Ст. Даскалов, рассказывая о своем знакомстве с творчеством Шолохова, писал: «Для меня Шолохов был целой школой новой художественно-реалистической литературы. Он содействовал окончательному оформлению моих литературных вкусов. У него я понял, что такое партийность, как писатель может быть партийным и вместе с тем не быть декларативным, как писатель-коммунист должен писать, чтобы ему верили все — и свои, и даже чужие» (Сб. «Съветската литература в България. 1918—1944», т. 1, София, БАН, 1961, стр. 229).

ваю. Это не только правда, очищенная от шелухи, сгущенная, но и правильно осмысленная. «Художественная правда,—говорил Д. Фурманов,—заключается в том, чтобы без утайки рассказывать *все* необходимое, но рассказывать *правильно*, то есть под определенным углом зрения»¹. И когда этот угол зрения совпадает с углом зрения, под которым на мир смотрят активные и бескорыстные строители социализма, с объективной исторической истиной, мы говорим о коммунистической партийности. Это отнюдь не означает, будто у нас не появляются произведения фальшивые, полуправдивые, даже угоднические, произведения, простите за специфическое слово, убудочные. Но их именно так и нужно рассматривать.

Как видите, господин профессор, в нашем понимании подлинная партийность предполагает всю необходимую правду, рассказываемую правильно, в ее вечном динамизме, борьбе противоречий, в ее диалектических «снятиях»². А это устраняет ножницы между классовым и общечеловеческим (тем, по словам Горького, «новым внутри человека, что уже родилось, будет жить века и не уничтожится, а только изменится на лучшее», XXV, 97),

¹ Д. А. Фурманов, Соч. в 3-х томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1952, стр. 252.

² Мы со всей ответственностью противопоставляем этот принцип, как единственно верный, так называемому «выборочному подходу к действительности», который приписывают нам недоброжелатели социалистической литературы и исходя из которого отвергал социалистический реализм Альбер Камю, когда говорил, выступая в декабре 1957 года в Упсальском университете: «...В самом деле, как возможен социалистический реализм, если действительность еще не является полностью социалистической? Ни в прошлом, ни до конца в настоящем. Ответ прост: нужно отобрать в сегодняшнем и вчерашнем то, что подготавливает будущее и является для него хорошей опорой. Таким образом, с одной стороны, отрицается и осуждается все, что в жизни не является социалистическим, с другой стороны, служит предметом восторгов все, что им является или будет. В итоге мы неизбежно получаем пропагандистское искусство с носителями добродетелей и злодеями, розовую библиотеку, в сущности, столь же оторванную от сложной и живой действительности, как и формалистическое искусство. В конце концов это искусство будет социалистическим в той мере, в какой оно не будет реалистическим». Предвзятость этого рассуждения, его несоответствие тому, что наблюдается в подлинно социалистической литературе, показал Б. Рюриков в статье «Активность искусства» («Иностранная литература», 1968, № 2, стр. 197—202).

между партийностью и народностью, превращает в наш век коммунистическую партийность в высшую форму народности. Как известно, любимым изречением К. Маркса были слова: «Ничто человеческое мне не чуждо». Вспоминая этот древний афоризм, польский поэт В. Броневский, который, по его собственным словам, всю жизнь «нес слова борьбы — эту молнию из стихов», вместе с тем утверждал:

Ничто человеческое мне не чуждо,
Боль и радость я всем раздаю.
Человек — песни мой естество,
Песни, полной крови, а не мистики.

Как через классовое выражается общечеловеческое, можно видеть, исследуя характер главного героя автобиографической трилогии Горького. А еще неотразимее это раскрыто тем же писателем в очерке «В. И. Ленин». Показывая, что Ленин никогда не сходил с позиций революционного пролетариата, оставался наиболее последовательным его идеологом и вождем, писатель в то же время тонко раскрывает в нем лучшие национальные черты русского человека, мысль которого, по меткому выражению Горького, «точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа» (XVII, 16).

Повторю то, что уже писал в одной из своих книг. Рисуя образ Ленина, художник оттенял в национальном, классовом то, что входит неотъемлемой частью в общечеловеческое в самом возвышенном значении этого понятия. Вот почему в вожде пролетарской революции читатели вслед за Горьким видят Человека Человечества. Ленин — Человек Человечества не потому, что будто бы не был человеком своей эпохи, выразителем интересов определенного класса, а потому, что одновременно он, как никто другой, был «Человеком из будущего». Это хорошо понимал Ваш соотечественник Т. Драйзер, он писал: «...Ленин и его Россия, гуманность и справедливость, которые он внес в управление страной, в конечном счете победят... Социальный строй, который он создал... навсегда останется для будущих поколений»¹. Тем приятнее мне было прочесть в книге одного из Ваших коллег

¹ Т. Драйзер, Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, М., изд-во «Правда», 1959, стр. 219.

признание: «Несомненно, что Ленин представлял для Горького наиболее удачное сочетание всех человеческих черт, которые он искал»¹. Да, конечно, так оно и было. Вот почему нет противоречия в том, что, изображая героическую борьбу Ленина за классовую революционную правду российского пролетариата, Горький вместе с тем называет его «мировым революционером», а «основной целью всей жизни Ленина — общечеловеческое благо»².

Дилемма между классовым и народным, между классовым и общечеловеческим, диалектически разрешаясь в самой жизни, подтверждает правильность теоретического решения ее в эстетическом кодексе Ленина, где стоят рядом два принципа, дополняющие и развивающие друг друга, связывая воедино истинную свободу новой, социалистической литературы с партийностью — народностью — общечеловечностью ее³.

Стать мастером такой литературы нельзя, не решив проблемы выбора. И Вы, господин профессор, совершенно правы, когда, противореча тому, что говорится в начале Вашего первого письма о полной якобы независимости большинства западных писателей «от заведомого подчинения теории, доктрине или политическим внушениям», в конце его подчеркиваете: проблема выбора — одна из самых сложных, которые приходится им решать. Приходится именно *решать*⁴. И в этом плане коммунистическая партийность, если ее брать в эстетическом преломлении, не есть нечто внешнее, чем можно «овладеть», проштудировав популярные марксистские книги и, как это изображают многие «советологи», организационно связав себя с коммунистической партией. В действительности все обстоит не так. Можно состоять в рядах партии

¹ Irvin Weil, Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life, p. 99.

² «Коммунистический Интернационал», 1920, № 12, стб. 1928 и 1932.

³ Ср.: В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104 и «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1969, стр. 663—664.

⁴ В сущности, Вы этим самым признаете, что в наш век, по справедливому утверждению румынского профессора Михая Новикова, для честного писателя вопрос не в том, защищать или не защищать, а «в том, что защищать и как защищать»? (Михай Новиков, Непреложный эстетический принцип нашей эпохи.— «Иностранная литература», 1963, № 9, стр. 190).

и никогда не подняться до вершин подлинно партийного искусства («...Понять, освоить политически еще не значит освоить художнически», — справедливо утверждал А. Толстой¹). И, наоборот, можно формально не состоять в рядах Коммунистической партии и создавать по-настоящему партийные книги, как создавал их в годы Советской власти В. Маяковский. Повторяю, партийность в ее глубинном выражении — социалистическая идея, слившаяся с эмоцией и поэтому сказывающаяся и в самом видении писателей действительности, и в ее художественном воссоздании, и в ее оценке². Разумеется, как всюду в жизни, тут тоже возможны взаимные переходы, развитие, усиление или, наоборот, ослабление и даже угасание.

Пути к подлинной партийности многообразны. Но во всех случаях обязательно превосходное знание художником жизни, неподдельный интерес его ко всему происходящему вокруг, к бытию, положению, чаяниям, стремлениям самых широких народных масс, к их историческому предназначению и действию.

Конкретный анализ творчества, исследуемого в его развитии, показывает, что выход на позиции подлинной партийности развязал руки советским писателям, помог им освободиться от сковывавшей их «цеховщины», выражавшейся и в тематическом, и в жанровом, и даже в стилевом однообразии. Бесконечно расширились горизонты творчества Ф. Гладкова и Вс. Иванова, Л. Леонова и А. Малышкина...³

С неотразимой искренностью об этом говорили сами писатели на своем Первом съезде в 1934 году. Характеризуя когорту писателей, пришедших в литературу прямо

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 311.

² По очень точному утверждению чешского ученого: «Партийность произведения... нельзя искать в сумме внешних сюжетных признаков и в формальном введении образа коммуниста в книгу. Ее следует искать во внутреннем пафосе (*ve vnitřním patosu*) произведения, в логике его образов» (Мирослав Заградка, Историческая закономерность принципов социалистического реализма. «*Rudé právo*», 3/VII 1971).

³ Это характерно не только для советских литератур. Михай Новиков писал: «Обратившись к опыту румынской литературы последних лет, нетрудно заметить, что утверждение принципа коммунистической партийности в творчестве подавляющего числа писателей имело своим прямым следствием подъем их творчества» («Иностранная литература», 1963, № 9, стр. 189).

из грозных бурь революции, Вс. Иванов рассказывал, как некоторые из них, написав по одной-другой революционной книжке, вдруг угодили затем в сети буржуазной литературы с ее призрачным новаторством, формализмом и так называемой «беспартийностью... особого, высокого искусства», и — «за наивность своего мышления расплатились тягчайшими потрясениями»¹.

Отдельные советские историки порой забывают об этом. Говоря о буйном цветении литературы в 1920-х годах, они почему-то не рассказывают о периоде обескураживающих неудач, пережитом Вс. Ивановым после «Партизан» и «Бронепоезда 14-69», Л. Сейфуллиной после «Перегной» и «Вириней», Ю. Либединским после «Недели», не объясняют, почему вообще «не состоялись» многие писатели. Одну из причин таких неудач бесстрашно раскрыл Вс. Иванов в цитированной выше речи. «Мы должны, — говорил он, — непрерывно учиться, мы должны передать свой опыт молодым писателям, которые должны избежать ошибок, которые мы совершили в начале нашей работы, т. е. избежать беспартийности»².

Это утверждают сами писатели. И если мы серьезные ученые, господин профессор, мы не можем не считаться с их опытом.

Кстати: размышляя над проблемой партийности в ли-

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», М., ГИХЛ, 1934, стр. 229.

² Там же, стр. 230. См. аналогичные признания Вл. Лидина, Ю. Олеши (стр. 218, 236). Ср. также выступления М. Шолохова, В. Катаева на Втором съезде писателей СССР («Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет», М., «Советский писатель», 1956, стр. 164—165, 377—378). На вопрос, чем отмечена начальная пора его литературной жизни, Шолохов ответил: «Накалом литературных страстей и необыкновенной свежестью восприятия. Горький заразил нас, молодых писателей, мыслью создать литературу, которая станет частью общепролетарского дела. И мы самозабвенно, до жестоких споров между собой искали новые пути в литературе, новые формы, способные выразить и объять наши стремления... Теперь через толщу времени четко проглядывается гражданская, партийная да и художественная зрелость этих спорщиков, выраставших под мягким, добрым крылом Алексея Максимовича, иногда и бранившего нас за «плохие писания»... (Смысл борьбы. Беседа с М. А. Шолоховым. — «Комсомольская правда», 24/VI 1970.). Как видим, в понимании писателя партийность диктует самые смелые искания и новых путей, и новых форм в литературе, так же, как зрелая гражданственность предполагает высокую художественность.

тературе, я, как автор нескольких книг о Горьком, не могу не напомнить, что в нашей истории отрицание ее неизменно соединялось с попытками поставить под сомнение талантливость, развенчать, забросать грязью Горького. Таковы статьи Д. Философова, З. Гиппиус, Д. Мережковского и многих других о «конце Горького», над чем издевался Леонид Андреев. Одну из своих статей Эллис (Л. Л. Кобылинский) вызывающе озаглавил «Еще о соколах и ужах». В ней утверждалось: «Поэт должен одинаково презирать оба лагеря... Для поэта не должно быть партий, классов, программ, параграфов... Поэт — везде и всегда *отверженец*; он это должен знать, в этом его высшая гордость и высочайшее достоинство»¹. Для себя же автор все это считал необязательным, в частности презирал он почему-то только один лагерь — революционный. Не потому ли, что представители другого, противоположного лагеря субсидировали журнал, плативший ему гонорар?

Вспоминаю я об этом, господин профессор, потому, что, ополчаясь против принципа партийности, современные американские «советологи», мягко выражаясь, почти дословно повторяют то, что говорили русские декаденты из журнала «Весы», альманахов «Факелы» и «Перевал». Не стесняются они пользоваться кое-чем из статей Н. Бердяева, П. Струве, печатавшихся в «Полярной звезде». Но совершенно бессильны прибавить что-либо новое, свое к реквизиту, взятому оптом напрокат и уже истрепанному до дыр: партийность — полицейское насилие над художником, «иго и цепь», художник не зависит от общества, не зависит от каких-либо нравственных идеалов, не..., не..., не...

Нет нужды возвращаться к критике этих банальных аргументов. Напомню лишь одну деталь. Возглавлявший в 900-е годы русских декадентов В. Брюсов, возмущаясь требованием Ленина сделать литературу частью общепролетарского дела, писал: «Но если мы и согласимся, что общепролетарское дело — дело справедливое, а «денежный мешок» — нечто постыдное, разве это изменит *степень* зависимости? Раб мудрого Платона все-таки был рабом, а не свободным человеком»². До сих пор это один из самых любимых аргументов в руках тех, кто высту-

¹ «Весы», 1908, № 7, стр. 58.

² «Весы», 1905, № 11, стр. 62.

пает против партийности. Пуская его в ход, они, однако, не замечают, что выдают себя с головой, поскольку не мыслят никаких иных взаимосвязей и взаимовлияний, кроме рабских. Они даже и не догадываются о том, что *необходимы, возможны* такие взаимоотношения, когда и отдельный человек, и партия, класс, народ в равной степени творцы, а не рабы единого исторического дела.

По Вашему утверждению, господин профессор, в пределах партийности или, как Вы выражаетесь в конце письма, «в пределах монолитной литературной догмы мало остается места для выбора». Исходя из этого мнения, Вы упрекаете и наше литературоведение, и всю социалистическую литературу в том, что они якобы обречены на однообразие. Это — именно догма «советологии». И Вы повторили ее почти механически, не заметив, что в этом же самом письме, несколькими страницами выше, утверждали: «В Вашей защите социалистического реализма обнадеживает (*encouraging*) та степень допустимости (*degree of permissiveness*), с какой допускается использование различных приемов и влияний... В свой канон Вы даже допускаете романтизм, то есть социалистический романтизм. К сожалению, однако, Вы, как видно, готовы быстро забрать назад правой рукой то, что разрешили левой...»¹

Оставляя сейчас в стороне вопрос о романтизме, как сугубо дискуссионный, хочу обратить Ваше внимание на несоответствие этих утверждений действительному положению в самой нашей литературе, обладающей и редким разнообразием индивидуальных талантов, и несходством приемов художественного творчества. Как Вам должно быть известно, Ленин особенно высоко ценил «самый трезвый реализм» толстовского типа. Но он любил и не раз перечитывал «Фауста», стихи Г. Гейне, его «преимущественным благорасположением» пользовался Тютчев; ему нравились такие произведения социалистического реализма, как повесть «Мать» Горького,

¹ Говоря о «допустимости», Вы преувеличиваете мои заслуги. В книге лишь опровергается одна из легенд «советологии» о жесткой нормативности социалистического реализма, созданная вопреки той временной рабочей истине, которая была выработана на Первом съезде советских писателей. Горький, Фадеев, Шолохов, Леонов, советские теоретики не пересматривали ее. Из нее исходят и писатели, критики, эстетики в странах социалистического содружества.

и такие произведения социалистического романтизма, как «Песня о Буревестнике» того же Горького.

Уже сами по себе эти факты разрушают построения «советологов» насчет унифицирующих тенденций марксистско-ленинской эстетики.

Можете заметить, что иногда в нашей научной литературе давалось несколько упрощенное толкование принципа партийности. Можете назвать даже произведения, которые никак не согласуются с тем, что сказано о партийности вот в этом моем ответе. Но ведь это — совсем, совсем другое дело.

Вот здесь, пожалуй, уместно ответить на тот частный вопрос, который Вы, господин профессор, поставили в связи с «Новым миром» и известным романом Вс. Кочетова.

Отвечая на Вашу полную откровенность такой же полной откровенностью, скажу: с позиций нашей партийности особенно уязвима была литературная критика в «Новом мире». На мой взгляд, отдельные сотрудники журнала не то что пытались служить двум богам, нет, они служили нашему богу, но не без невольной, может быть, надежды понравиться и вашему, в результате плюс на минус давал политический минус. Об этом я и заявил публично. Вы возмутились и... стали «читать в сердцах»: «Можно только предполагать, что Вы одобряете последний гнусный роман Кочетова...» Вы пошли еще дальше, заподозрив меня в посягательстве на свободу писателей, давших возможность своими произведениями наживать капитал политическим спекулянтам из вашего мира. Мне, господин профессор, ясны причины появления таких произведений, понятно также, почему они не очень чистыми путями были вывезены из нашей страны и объявлены величайшими произведениями века. Но мне совершенно непонятно, почему Вы, с такой легкостью обвиняя нас в посягательстве на «свободу выбора» писателя, который нравится Вам, так легко обнаруживаете свою склонность предельно ограничить и даже ликвидировать всякую «свободу выбора», коль скоро речь заходит о писателе, Вам неугодном? Мне показалось, что в данном случае Вы теряете равновесие и замахиваетесь уже не только на литературу нашу. Дочитывая Ваше первое письмо, невольно вспоминаешь слова Плеханова: «...Я решительно утверждаю, что те, которые упрекают меня... в пося-

гательстве на чью-то *свободу*... обнаруживают чересчур узкое понимание той самой свободы, во имя которой они меня обвиняют»¹. Посмотрите, Вы даже забыли здесь о литературе, о предмете нашего спора. И это только лишний раз подтверждает старую истину: так называемая буржуазная беспартийность — худшая форма партийности. Вы вызываете меня на чисто политический спор. Готов и к нему. Но давайте, господин профессор, лучше закончим дискуссию о литературе.

Поговорив о нашей партийности, обратимся теперь к партийности Вашей. В книге «Социалистический реализм и современный литературный процесс» утверждается, что буржуазная партийность («беспартийность»), поскольку она входит в искусство, калечит и портит его. Можете ли Вы отрицать, что в прозаических и драматургических произведениях ирландца Самюэля Беккета, в которых он, по определению Нобелевского комитета, «достиг вершины в раскрытии нищеты современного человека», — что в этих произведениях люди представлены куда более примитивными, плоскими, чем они есть в действительности? Даже если сделать самую большую скидку на элементы сознательного заострения, упрощения в целях достижения определенного художественного эффекта, то и тогда формула «нищета современного человека» остается очень уязвимой. Не так уж мало видел я людей в своей жизни, разных людей — в подавляющем большинстве своем они кажутся мне куда более яркими, думающими, воспринимающими мир более драматически, чем самые лучшие герои Беккета.

Или взять нашумевшего «Постороннего» Альбера Камю. Это произведение рождает много дум о жизни людей вашего мира. При всем том я лично считаю совершенно справедливым утверждение французского ученого Пьера-Анри Симона, что, стремясь доказать бессмысленность человеческого бытия, всего мира, Альбер Камю в «Постороннем» «облегчил себе задачу тем, что создал человека более безрассудного, чем обычные люди, а мир искалечил значительно больше, чем искалечен наш мир в действительности»².

¹ Г. В. Плеханов, Соч. в 24-х томах, т. XVII, М., Госиздат, 1924, стр. 4.

² Pierre-Henri Simon, Histoire de la littérature française au XX-e siècle, 1900—1950, t. II, Paris, 1957, p. 184.

Не стоит особого труда догадаться, что в большом споре о характере и путях развития социалистических литератур Вы не случайно апеллировали к Альберу Камю, сослались на его «Бунтующего человека» («*L'Homme révolté*»). Тут Вы опираетесь, как говорится, на подтекст значительно больше, чем на текст: Камю, сделав выбор, ополчился против революции. Не спорю, Камю — большой писатель. Не спорю также, что его трагическая эволюция не менее поучительна, чем его творчество. Скажу больше: тот мир, который Камю так ненавидел, но перед силой которого в конце концов не только не устоял, но и, по верному замечанию Ф. Жаксона, бросая вызов, в то же время решил «остаться вечно возмущенным рабом своего хозяина»¹, — этот мир, этот хозяин и в дальнейшем либо приручит, либо вынудит пойти на компромисс, либо согнет, либо, наконец, переломит еще не одного талантливого человека. Что же касается существа книги Альбера Камю, направленной против революции (в том числе и французской 1789—1793 гг.), против людей, соединяющих возмущение с определенным действием, то я, человек, воспитывавшийся на таких произведениях, как «Политическая история французской революции» А. Олара, и на таких, как «Десять дней, которые потрясли мир» Д. Рида, считаю историческую часть ее дилетантской, не опровергающей ни одного факта, ни одного аргумента, общепризнанных даже среди буржуазных ученых, а вторую часть — плодом его некомпетентности в философии, как справедливо сказал Ж.-П. Сартр самому Камю. И вот еще что: люди, развенчивающие свою прошлую, свою первую любовь, чаще всего оказываются ниже ее. Печальной этой участи не избежал и Камю.

Гораздо важнее, на мой взгляд, что рядом с этим не прерывается, а, наоборот, набирает силу другой процесс — процесс движения все большего числа талантливых людей к социализму. Он, этот процесс, начался не сегодня. В 1906 году некто А. Вергежский, сотрудник кадетской газеты «Речь», воскликнул: «Мне страшно, когда искусство так близко подходит к социализму!» Это восклицание вызвало ответную реплику Луначарского: «Ну, еще бы! А нам — радостно!»²

¹ «Les temps modernes», 1952, N 79, p. 2077.

² «Вестник жизни», 1907, № 2, стр. 111.

Нам радостно оттого, что подошли к социализму и перешли на его позиции М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, Б. Брехт, Й. Бехер, Л. Стоянов и Д. Димов, Л. Кручковский и Ю. Тувим, А. Барбюс и П. Элюар, Н. Хикмет, П. Неруда, Ж. Амаду... У нас вышла интересная книга, в которой совершенно конкретно и очень тонко прослеживается обновление поэзии Маяковского, Элюара, Арагона, Бехера, Брехта, Тувима, Незвала, Хикмета, Неруды в процессе их перехода на позиции социализма¹. Й. Бехер, если воспользоваться наблюдением Т. Манна, сумел добиться замечательного синтеза «формы и революции». Общеизвестна реформаторская роль Назыма Хикмета в турецкой литературе. «Он сломал все то, что для нас было святым в искусстве...» — с признательностью писал о нем Орхан Сейфи. Специалисты говорят о могучем обновляющем существе поэмы «Цветы Польши» Ю. Тувима, кстати, созданной во времена скитаний поэта по американскому континенту. Под поэмой авторская пометка: «Рио-де-Жанейро, ноябрь 1940 — Нью-Йорк, июнь 1944». С колоссальным размахом рисуя в поэме «Человека честного труда» — крестьянина, рабочего, поэт утверждает его как единственного подлинного хозяина страны, земли:

Приди, Справедливое! Правь, Рабочее!
Подписывай приговор: Черноземное!

Знаете, господин профессор, мне очень повезло в жизни: однажды я беседовал с Полем Элюаром. Он неожиданно вошел в вестибюль Института мировой литературы. День был пасмурный, но сразу как-то посветлело. Он стоял и улыбался, — седой человек с тонким лицом. Это притягивающее к себе лицо было очень земным и вместе с тем просветленным, полным доброты и достоинства.

Таково же лицо поэзии Поля Элюара тех лет, когда он поднимался «от горизонта одного к горизонту всех» и когда так формулировал свой эстетический идеал: «правда красоты и красота правды, и все к вящей радости разума», «правды, ничем не прикрытой и очень бедной, и жгуче пламенной, и всегда прекрасной». Как это точно выражает самое существо его произведений

¹ Сб. «Поэзия социализма», М., «Наука», 1969.

«Свобода», «Слово о силе любви», «На вершине человеческой лестницы», «Габриэль Пери», «Все сказать...», «Образ мира». Вот — примеры настоящей, большой поэзии, в которой ясность, определенность выбора не исключает, а предполагает общечеловечность в самом глубоком и лучшем значении этого понятия.

Теоретик модернизма Гаэтан Пикон не окрывает, что в своих вершинных образцах поэзия Поля Элюара противостоит модернистской поэзии с ее безличием и безразличием, с ее распылением образов. И, надо отдать должное его мужеству, признает, что стихи Элюара — не вчерашний день поэзии, а «драгоценный источник, что удовлетворит нашу жажду завтра». Критик идет еще дальше, высказывая острые сомнения в отношении модернизма и всех других течений, стремящихся любой ценой к формальной новизне: «Быть может, — говорит он, — следует поставить под сомнение ту эстетику обгона (*esthétique du dépassement*), на которой построено большинство наших суждений»¹.

Не меньше мы радуемся и тому, что так близко подходили к социализму И. Франко и Л. Украинка, А. Франс и Р. Роллан, Т. Драйзер и Э. Хемингуэй. Сейчас я не говорю об их художественном методе, а лишь отмечаю благотворное влияние идей социализма на их творчество.

Наконец, нас радует и то, что сегодня наблюдается в Вашей стране, в глубинах народа. Мое личное общение со студентами и учащимися США позволяет мне разделить мнение Герберта Аптекера: «Никогда за последние тридцать лет не было столь серьезного, глубокого и широкого интереса к марксизму, социализму, который проявляется сейчас в американских колледжах, университетах, научных учреждениях и среди лиц свободных профессий»². Неужели Вы, господин профессор, думаете, что это впоследствии не скажется на судьбах и американской литературы?

Надеюсь, в этой заключительной части моего письма Вы найдете ответ на Ваше утверждение, будто мы навязываем кому-то социализм и социалистический реализм, проявляя «худший вид культурного империализма

¹ Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, t. I, Paris, 1960, p. 103.

² «Проблемы мира и социализма», 1966, № 10, стр. 31.

(*worst form of cultural imperialism*)». «Пришло время,— утверждает Вы,— положить конец литературному великодержавию (*literary triumphalism*) и занять свое место в семье народов, гордясь своими творческими убеждениями, но понимая также, что другие народы имеют право на свои». Эти слова Вы должны были адресовать не нам, а, скажем, авторам созданной в годы второй мировой войны «Литературной истории Соединенных Штатов». Они не только открыто провозглашали литературное великодержавие США, но и заявляли: «До тех пор, пока существуют США, сохраняется надежда, что народы Старого Света могут быть спасены от самих себя»¹. Некоторые твердят это и до сих пор. Мы же, сохраняя непреклонную веру в свои творческие убеждения, считаем, что не великодержавие, а всецелые идеи социализма приводит все больше писателей на наши пути.

В конце концов все литературы станут социалистическими. Это будут совершенно самостоятельные, глубоко национальные, но внутренне родственные литературы, гармонизируемые в единое, бесконечно разнообразное и одновременно интернационально монолитное, эстетически совершенное целое идеями социализма — основой и душой подлинно общечеловеческой культуры. Позволю себе закончить наш спор словами писателя, изучению которого отдал так много сил и времени: «Для меня нет решенных вопросов, нет незыблемых истин, кроме одной: человечество есть неиссякаемый источник творчества. И когда оно, овладев всем опытом прошлого и настоящего, равномерно распределит в мире все плоды своей духовной работы, создаст условия для свободного и всестороннего развития личности,— оно испытает радости, нам неведомые, обогатит планету нашу красотой, нами немислимой»².

Еще раз благодарю Вас за обстоятельные письма.

Март 1970
Москва

¹ Literary History of the United States, New York, 1953, p. 215.

² М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, М., ГИХЛ, 1941, стр. 434.

ГЛАВА 3

КОММУНИЗМ — ЧЕЛОВЕК — ИСКУССТВО

(Беседа с аспирантом из Индии)

Эта глава имеет свою предысторию. Однажды в МГУ на заседании кафедры советской литературы выступил аспирант из Индии. Он рассказал о только что завершенной им поездке в страны Западной Европы, о встречах и беседах с буржуазными «советологами». «Среди них,— говорил он,— я встретил немало очень приличных людей. Они сочувствуют идее социализма. В области искусства их позиции близки к марксистским. В частности, не отрицается социалистический реализм. Но они решительные противники догматизма. Высоко оценивают работы «серетиков» из лагеря социалистического искусствознания и даже называют себя их единомышленниками. Не раз, беседуя со мною, они приводили выдержки из трактата, который так и озаглавлен «Что такое социалистический реализм?», цитировали книги Э. Фишера, ссылались на выступления Р. Гароди, опубликованные в «Леттр Франсэз». К сожалению, я до этого не был знаком с названными сочинениями. Может быть, поэтому некоторые из контраргументов, приводившихся в ходе беседы, мне показались вескими. Хотелось бы поэтому, чтобы кафедра ознакомила меня с основными положениями этих произведений и дала свою принципиальную оценку».

Провести беседу с индийским аспирантом поручили мне. Но случилось так, что аспирант заболел и вынужден был возвратиться к себе на родину. Мы встретились перед самым его отъездом. Он «высыпал» передо мною все те «богатства», которыми его щедро оделили «близкие к марксизму» буржуазные «советологи». Это были, если воспользоваться словами упоминавшегося уж Синити Сэки, «сомнения относительно социалистического реализма», искусно выбранные из сочинений Р. Гароди, Э. Фишера, А. Лефевра и других ревизионистов.

К сожалению, беседа не могла продолжаться долго. Пре-

рвав ее, мы договорились, что аспирант сформулирует интересные его проблемы в письме ко мне, я же, в соответствии с этим, внесу дополнения в стенограмму нашей недоконченной беседы и отправлю ее в Индию. Письмо пришло. Оно начиналось серией вопросов: «Правомерно ли понятие «социалистический реализм»? Как возникло такое странное сочетание? Разве реализм может быть социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Почему именно социалистический реализм претендует на универсальность, на объективное художественное воссоздание мира и человека? Идея коммунизма, лежащая в философском основании нового искусства, не обрекает ли это искусство на примитивизм, одномерность, одноцветность героя? И не вызывает ли она паралич романтики и романтизма?»

В сущности, в этих вопросах содержится квинт-эссенция того, что есть в книгах «Реализм без берегов», «Китайская проблема», «Марксизм XX века» и «Большой поворот социализма» Р. Гароди, «Дух времени и литература» и «Искусство и сосуществование» Э. Фишера, в статьях и заметках А. Лефевра о романтизме, а также в пресловутом трактате «Что такое социалистический реализм?». Возвратившись к стенограмме незаконченной беседы с индийским аспирантом, я ввел в нее указания на первоисточники тех или иных «контраргументов», но сократил до минимума цитаты из только что названных сочинений, приводившиеся в ходе беседы, расширив за их счет раздел, посвященный проблеме положительного героя в советской литературе. Снял я и вопросы аспиранта, решив ограничиться выдержкой из письма, в котором они даны «гроздьей». В результате — текст беседы превратился в своеобразный монолог. Не составило бы трудности переработать его в академическую главу исследования. Я не сделал этого потому, что, как мне кажется, тогда утратилось бы что-то трудно уловимое, но очень важное.

Мне уже приходилось говорить о чрезмерной доверчивости, проявляемой Вами к тому, что пишут о социалистическом реализме так называемые «еретики». Ваше выступление-рассказ на кафедре подтверждает это. Во время поездки на Запад Вы оказались в окружении «советологов», быстро обнаруживших эту Вашу сла-

бость и попытавшихся воспользоваться ею, чтобы сбить Вас с занимаемой позиции, используя все аргументы из трудов так называемых «недогматических марксистов» — аргументы, якобы ниспровергающие социалистическое искусство вообще, социалистический реализм в особенности. Если судить по Вашему изложению, среди этих аргументов нет ни одного, который бы не встречался в писаниях либо Р. Гароди, либо Э. Фишера, либо А. Лефевра, либо в пресловутом трактате «Что такое социалистический реализм?». Они искусно переплетаются с заимствованиями из трудов К. Ясперса, Г. Маркузе, А. Камю, Г. Энциенсбергера, П. Вайса, статей и интервью Э. Ионеско. Принцип: «С миру по нитке — кому-то петлю на шею».

Расмотрим эти контраргументы.

«Разве реализм может быть социалистическим? Ведь не существует реализма капиталистического, христианского, магометанского?»

Действительно, капиталистического, христианского, магометанского реализма не существует. Но из этого факта отнюдь не следует, будто сочетание понятий «социалистический» и «реализм» противоестественно. Согласимся: это — необычайно смелое, до неожиданности смелое соединение, но иррациональным, странным, режущим слух оно может показаться лишь людям, просмотревшим, по крайней мере, целую эпоху в развитии человечества.

Можно себе представить, какими неестественными, иррациональными показались бы в середине XIX века такие, например, сочетания, как «великая работа маленьких людей», «социалистическая революция в промышленно отсталой стране», «социалистическое государство». Между тем историческое обеспечение этих словосочетаний в первой половине XX столетия — героическая борьба российского пролетариата, Октябрьская революция в России, создание СССР. Впрочем, даже во второй половине XX столетия все это представляется странным, «парадоксальным» не только идеологам II Интернационала, но и людям, называющим себя «творческими марксистами» (см., к примеру, сочинение «Что на самом деле сказал Маркс?» Э. Фишера и Ф. Марека, в котором утверждается, будто исторически Россия не была подготовлена для социалистической революции).

Уверенные, подобно бессмертному толстовскому Вейротеру, что *die erste Kolonne, die zweite Kolonne...* обязательно будут маршировать так, а не иначе, они даже в мыслях не допускают, что история не любит торных путей, революции же вообще не признают их. Да, не признают. Именно поэтому обыватели всегда говорят о хаосе революций, в частности, и в области словосочетаний.

В самом деле, разве с точки зрения «здравого смысла» объясним тот факт, что в начале XX столетия в России со страшного дна жизни, где бились в агонии раздавливаемые всей тяжестью эксплуататорского мира люди, прозвучали вещие слова: «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!» («На дне»)? И как должно было восприниматься с точки зрения того же «здравого смысла» словосочетание: «Безумство храбрых — вот мудрость жизни!»? А ведь миллионы тружеников восприняли эти слова как выражение собственного *credo*.

К числу таких же необычайно смело соединенных понятий относится и словосочетание «социалистический реализм». Что же касается самого существа его, то это не мираж, не фикция, не пропаганда. За словосочетанием стоит огромное и совершенно реальное явление — новое искусство.

Но почему же история дала ему в качестве основного (но далеко не единственного!) «предшественника» всемирный могучий реализм, в котором было бы наивным искать либо капиталистические, либо христианские, либо буддийские звенья? Ведь если мы обратимся к досоциалистической эре и, по словам Горького, «возьмем всемирную литературу в ее мощном целом — мы должны будем признать, что во все эпохи в литературе преобладало и, чем ближе к нам, тем все усиливалось критическое, обличительное и отрицательное отношение к действительности. Удовлетворялись действительностью, соглашались с нею, хвалили ее только пошляки, литераторы некрупных талантов, чьи книги уже забыты. Та художественная литература, которой справедливо присвоено имя «великой», никогда не пела хвалебных песен явлениям социальной жизни. Боккаччо, Рабле, Свифт, Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Вольтер, Байрон, Гете, Шелли, Пушкин, Лев Толстой, Флобер и другие люди этого роста и значения — вот создатели

«великой литературы», но — никто из них не сказал действительности утверждающее и благородное «да!»» (XXV, 93—94).

Почему даже о буржуазном реализме говорят сугубо условно? — спрашивают нас. Потому, отвечаем мы, что все существовавшие прежде «чертежи», по которым воздвигались общественные формации, в лучшем случае способствовали лишь усовершенствованию мира, а не коренному преобразованию его. Поэтому в процессе исторического движения жизни, в ходе художественного развития человечества самые универсальные господствующие идеи оказывались все более узкими сравнительно с широкоохватной сущностью реализма, приходили в столкновение с ним, теснили и жали его. Вспомним хотя бы о противоречиях Толстого, с такой глубиной раскрытых Лениным еще при жизни писателя.

В связи с этим хочется привести рассуждение советского писателя А. Платонова, заключающее в себе, на мой взгляд, правильный, хотя и не во всех отношениях точно сформулированный ответ на поставленные выше вопросы.

Обратившись в 1937 году к роману Н. Островского «Как закалялась сталь», А. Платонов начал свою статью о нем так:

«Некогда Пушкин писал:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу, и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Эту самооценку можно отнести ко многим людям прошлого времени и менее всего к самому Пушкину, потому что Пушкин «прочел» свою жизнь с такой критикой, с таким отвращением, что сама жизнь его искупается и освящается этим самосознанием и этой печалью.

В наше время Н. А. Островский в романе «Как закалялась сталь» пишет:

«Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества».

В чем здесь причина? Почему Пушкин мучился и горько жаловался, а Н. Островский, изможденный, слепой, полуумерший, прожил жизнь так, что у него никогда не появилось желания проклясть свою участь? Мы сравниваем здесь Пушкина и Н. Островского лишь как представителей двух исторических эпох, а не как художников. Как у великого человека — поэта, у Пушкина была не менее, чем у Островского, священная и чистая натура, хотя она чаще всего проявлялась в другом качестве, чем у Островского, — не в биографии, а в поэзии; даже те стихи, которые мы привели в начале статьи, способен был написать лишь человек, обладающий высшим нравственным даром, не говоря о том, что он должен быть превосходным поэтом. Но почему же Пушкин «трепетал и проклинал», а Островский был убежден, что «счастье многогранно. В нашей стране и темная ночь может стать ярким солнечным утром. И я глубоко счастлив. Моя личная трагедия оттеснена изумительной, неповторимой радостью творчества и сознанием, что и твои руки кладут кирпичи для создаваемого нами прекрасного здания, имя которому — социализм». — Причина этому, очевидно, в том, что сущность самого исторического времени переменилась. Тогда, при Пушкине, шла предыстория человечества; всеобщего исторического смысла жизни не было в сознании людей, или он, этот смысл, смутно предчувствовался лишь немногими: «заря пленительного счастья» была еще далеко за краем земли... Целые страны и народы двигались во времени, точно в сумраке... ни разу — вплоть до социалистической революции — не испытавши коренного изменения своей судьбы. Тогда, при Пушкине, еще не было взаимного ощущения человека человеком, столь связанных общей целью и общей судьбой, как теперь...

Для истинно воодушевленной, для целесообразной жизни народа нужна еще особая организующая сила в виде идеи всемирного значения, способной отвечать сокровенному желанию большинства народа, чтобы вести народ в действие — на труд и на подвиг, чтобы наполнить его сердце удовлетворением собственного развития и победы.

Лишь гораздо позже — в эпоху движения обездоленных масс человечества, сближенных войнами, револю-

циями и промышленным трудом, в эпоху пролетариата — такая воодушевляющая идея овладела людьми; это была идея пролетарской революции и коммунизма. Осуществление этой идеи образовало великий советский народ.

В эпоху Пушкина не было такого народного, идейного, осмысленного родства людей, как сейчас; силы отдельного человека рассеивались в одиночестве, а не приумножались в воодушевленном соревновании и взаимопомощи с другими людьми, — и вот почему гениальный Пушкин доходил иногда до отчаяния, а внешне полумертвый Островский был счастливым. И в этом, так сказать, «частном» случае, мы видим подтверждение, что историческое развитие не только обещает нам «свет впереди», как надеялся Дон-Кихот, но что этот свет мы можем уже видеть теперь...¹

Мне кажется, в этом рассуждении советского писателя можно найти ответ и на другой вопрос: почему в искусстве нового мира неразделимы человек и общество, личность и народ, народ и революция, революция и коммунизм?

По самой своей сути это революционное коммунистическое, жизнеутверждающее искусство и не может быть иным. Отказаться от всего этого — значит отказаться от искусства нового типа.

Стало быть? Стало быть, впервые данная в 1934 году в Уставе Союза советских писателей формула: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»², — эта формула определяла реальные эстетические отношения искусства к действительности в новых исторических условиях.

Она определяла также те творческие принципы, которые сложились как в результате усвоения и разви-

¹ «Литературный критик», 1937, кн. 10—11, стр. 241—242.

² «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», М., ГИХЛ, 1934, стр. 716.

тия художественных достижений прошлого с новых идейных позиций, так и основных завоеваний формирующейся литературы социалистического мира.

Разумеется, в мире, расколотом на классы, сословия, общественные группы, не может быть одинакового для всех отношения к идее революции и социализма (коммунизма), а стало быть, и к искусству, открыто, сознательно вдохновляющемуся этой идеей, поэтизирующему новую действительность.

Кто не приемлет идеи пролетарской революции и социализма (коммунизма), кто не приемлет действительности нового мира, тот внутренне не приемлет и социалистическое искусство, социалистический реализм.

Но, как Вы знаете, эта идея, эта действительность обещают «свет впереди» миллионам простых людей во всем мире, к этому свету тянутся на всех континентах. Естественно, что наиболее умные, дальновидные идеологи буржуазии не могут не считаться с создавшимся положением. Некоторые из них именуют себя «тоже социалистами» и даже «коммунистами», но только «прогрессивными», «демократическими», «неконвекционными». Соответственно, те из них, кто занимается искусством, когда дело идет о социалистическом реализме, все чаще отказываются атаковать его в лоб. Они предпочитают действовать в обход, искусно культивируя и поддерживая все, что может подвергнуть его основы эрозии, разложить его изнутри. И тут для них настоящей находкой являются всякого рода еретики и ереси. Выдавая и самих себя за «наиболее страстные умы, впадающие в ересь сомнения и критиканства», они в то же время очень зорко следят за всем, что происходит в нашем социалистическом мире, и, заметив колеблющихся, искусно играя на их тщеславии, честолюбии, самомнении и других болезнях индивидуализма, осторожно «подвигают» их ко все большей «самостоятельности», «независимости», «неангажированности». Печатают их книги в модных издательствах, предоставляют им возможность выступать на страницах буржуазных газет, по радио, телевидению, именуют их не иначе, как самыми «оригинальными», самыми «талантливыми», «крупными», «выдающимися» теоретиками и писателями.

Однако обратите внимание, как похожи, я бы сказал, как стандартны «кривые развития», «самостоятельно» вычерченные такими «разными» теоретиками, как А. Лефевр, Э. Фишер, Р. Гароди...

Не менее стандартны и аргументы, которыми они оперируют в своих сочинениях. В философском плане они выступают против якобы присущего нам исторического фатализма, свинцовой социальной детерминированности, превращающей человека в безвольное орудие исторических обстоятельств. Утверждают, что в условиях научно-технической революции марксистское учение о классах и классовой борьбе безнадежно устарело, что рабочий класс и его союзники не способны выполнить историческую миссию, о которой говорилось в «Коммунистическом манифесте». Они требуют также «осовременить» марксизм с помощью плюрализма. В социально-политическом плане они противопоставляют идее социалистической демократии — «безбрежность» и «абсолютную свободу». В эстетическом плане под флагом борьбы с утилитаризмом они пытаются увести искусство с позиций активного участия в преобразовании жизни на коммунистических основах. Отсюда рассчитанные на компрометацию нашего искусства утверждения, что оно насквозь телеологично. Отсюда непрекращающиеся нападки на принцип партийности (см. книгу «Искусство и сосуществование» Э. Фишера)¹.

Мне приходилось встречаться с подобными еретиками, внимательно читать их обильные сочинения, вести споры. Как правило, они считают себя единственно настоящими революционерами, «обогащающими» и «развивающими» марксизм-ленинизм в нашу эпоху. Но знаете, чем особенно удивляли меня эти «революционеры», эти «наиболее страстные умы, впадающие в ересь сомнения и критиканства»? Абсолютной нетерпимостью к мнениям, не совпадающим с их собственными, высокомерием обладателей «абсолютной истины». Как-то удивительно это уживается у них с примитивизмом изошренной, но в существе своем бесплодной мысли и очень поверхностным знанием марксизма-ленинизма. Один из таких «еретиков» доказывал участникам меж-

¹ О несостоятельности этих нападок см.: А. Дымшиц, За и против, М., изд-во «Правда», 1972.

дународного симпозиума на Капри, что даже идею коммунизма необходимо если не превзойти (выдвинуть новую, более современную цель человечество вряд ли пока в состоянии), то хотя бы обновить.

— Чем она вас не устраивает?

— Тем, что если коммунизм — конечная цель развития человечества, то — что же дальше? А также тем, что, живя только для того, чтобы как можно быстрее осуществить коммунизм, мы забываем о ... человеке.

— А каким, по вашему мнению, видят коммунизм марксисты?

Он удивился. Потом сказал:

— Я тоже марксист.

— А все же?

— Ну, это когда не будет ни богатых, ни бедных, не будет денег, войн, тюрем, границ, не будет болезней, возможно, не будет даже смерти. Человек забудет о тяжести физического труда, не будет испытывать ни в чем недостатка. Не будет горя. Не будет ничего, что омрачало бы радость существования...

Не стоило труда вспомнить, откуда, из какого трактата почерпнуто столь «солидное» представление о коммунизме. Я ответил, что такие взгляды на будущее еще высмеивал еще Щедрин, что они не имеют ничего общего с научным коммунизмом, а нарисованная только что картина представляет собой, если позволительно так сказать, коммунизм с точки зрения образованного обывателя, своего рода материализованный христианский рай. Карл Маркс рассматривал коммунизм, продолжал я, не как «цель развития человечества», а как «действительный, для ближайшего этапа исторического развития необходимый момент человеческой эмансипации»¹. «Коммунизм, — писал он, — есть необходимая форма и энергический принцип ближайшего будущего»². Коммунизм — наиболее плодотворная основа для проявления и развития всех заложенных в каждом человеке положительных возможностей, не конец движения, а начало старта всего человечества на просторы подлинного существования, подлинной человечности.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 598.

² Там же.

Чтобы конкретизировать эту мысль, перейдем в нашу область. Еще в XVIII веке историческое значение эпохи Возрождения было определено как «открытие мира и человека». Но истории было угодно установить колоссальную дистанцию между этим открытием и полным обнаружением «миром и человеком» их истинной сущности, выявляющейся в результате «подлинного» разрешения противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинного разрешения спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом»¹. Антонио Грамши считал необходимым уточнить понятие «открытия мира и человека» в эпоху Возрождения: «Что означает выражение: «Возрождение открыло «человека», сделало человека центром вселенной и т. д. и т. п.? Разве до Возрождения человек не был центром вселенной и т. д.? Возможно, следует сказать, что Возрождение создало новую культуру или цивилизацию, противостоящую предшествующим или развивающую их... Если Возрождение является великой культурной революцией, то не потому, что все люди, которые были «ничем», уверовали, что они стали «всем», а благодаря тому, что этот образ мыслей получил распространение, сделался всеобщим ферментом и т. д. Не человек был «открыт», а возникла новая форма культуры, то есть той силы, которая необходима для создания нового типа человека в среде господствующих классов»².

«Новая форма культуры» не могла оказаться и не оказалась той плодотворной почвой, на которой полностью реализовалась бы могучая гуманистическая мечта колоссов Возрождения о новом типе человека. Сам же процесс создания *homo universale* отличался исключительной сложностью и противоречивостью. Хотя начало его и ознаменовалось, как писал Энгельс, рождением «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»³, в дальнейшем развитие этого

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 588.

² А. Грамши, Избранные произведения в 3-х томах, т. 3, М., ИЛ, 1959, стр. 270.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346.

процесса вглубь не гармонизировало с распространением его вширь. Мечта о новом типе человека, вбирающем в себя самые лучшие духовные, психологические, физические черты, самые ценные общечеловеческие моральные нормы, выработанные народными массами в многовековом труде и борьбе, опиралась на так называемый «гуманистический индивидуализм»¹. Быстро пришла в противоречие эта мечта и со складывавшимися буржуазными общественными отношениями. Процесс формирования нового человека ослабевал с катастрофической быстротой: все силы уходили на преодоление колоссальных противоречий. Преодолеть их не удалось. Великая мечта об истинно свободном, разносторонне развитом человеке отлетела от действительности. Но, отлетев от действительности, она не растаяла как мirage. Она продолжала несколько веков жить в головах лучших представителей человечества как протест против отбросившей ее действительности, против общественных отношений, породивших вместо «золотого века» «всеобщую борьбу человека против человека, индивидуума против индивидуума»².

Когда же человечество поднялось на новую ступень своего развития, мечта о *homo universale* оказалась не только органической частью великого учения о реальных путях преобразования всего мира, но и требованием, запросом самой действительности. С могучей силой это почувствовал и выразил В. И. Ленин.

Не мог не ощутить этого и такой чуткий выразитель новых запросов жизни, каким в художественной литературе с конца XIX века явился Горький. Трудно сказать, были известны ему или нет слова Маркса о подлинном разрешении противоречий между человеком и природой, человеком и человеком, как о решении высшей загадки истории. Но нельзя не обратить внимание на тот факт, что именно в этом видит главную цель своего существования герой знаменитой его поэмы «Человек». Она, эта цель, прозревается в даях будущего всеми положительными героями основоположника литературы социалистического реализма. Однажды Горький нарисовал буду-

¹ См.: Р. И. Хлодовский, Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения.— Сб. «Литература и новый человек»; М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 384 и сл.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 129.

шее, каким оно видится Ленину¹. Он же говорил советским людям на заре строительства ими социализма: «Человек создан затем, чтобы идти вперед и выше. И так будут делать ваши дети и внуки. Не может быть какого-то благополучия, когда все лягут под прекрасными деревьями и больше ничего не будут желать. Этого не будет, люди полезут еще на Марс, будут переливать моря с одного места на другое, выльют море в пустыню и оросят ее, поставят себе дерзновенные задачи...» (XXIV, 392). А всему этому будут предшествовать, этим будут порождаться и усиливаться не менее дерзновенные мысли, чувства.

Там же, где есть дерзновение мыслей и чувств, там неизбежны не только радость, но и горе. «Так же, как и вы,— говорил на Втором съезде советских писателей Александр Довженко,— я люблю народ, понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена к служению народу. Я верю в победу братства народов, верю в коммунизм, но если при первом полете на Марс любимый мой брат или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери (*Аплодисменты*). Я скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, закрывая шапкою рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные»².

У того же Александра Довженко в широко известном произведении есть характернейший диалог влюбленных:

— Скажи, при коммунизме будут страдать?

— А как же. Если будут любить, значит, будут и страдать, только об этом говорить не принято.

— Я тоже думаю, будут. Вчера, когда ты не пришел, я так страдала, так страдала, была такой несчастной...

Выдающийся калмыцкий советский поэт Д. Кугультинов, горячо поздравляя человечество с выходом на просторы Вселенной, пишет в одном из стихотворений:

¹ «Коммунистический Интернационал», 1920, № 12, столбцы 1931—1932.

² «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет», М., «Советский писатель», 1956, стр. 336.

Да, человека в синь высот
Теперь ведет тропа земная,
Он к Марсу путь найдет вот-вот...
Найдет ли счастье там?..
Не знаю.

Не правда ли, это нечто совсем другое, чем то, что приписывают нам «наиболее страстные умы», обвиняющие нас в стандарте единомыслия, «разнообразии в границах однообразия», утверждающие, будто наши писатели и их герои довольствуются казенными формулами при решении «вечных вопросов»?

Достаточно обратиться к таким произведениям, как «Русский лес» Л. Леонова, вторая книга «Поднятой целины» М. Шолохова, к философскому циклу стихов «Человек» Э. Межелайтиса, лиро-философской эпосе «Середина века» Вл. Луговского, поэмам «Кровь и пепел» и «Стена» Ю. Марцинкявичюса, романам «Тронка» и «Циклон» О. Гончара, чтобы почувствовать, как возрастает удельный вес философского начала в советской литературе. Оно и понятно: художественное изображение строителя нового мира «в полный рост» невозможно без раскрытия подлинной интеллектуальной силы его. Тем более, что в наше время, когда, как справедливо отмечал Л. Леонов, «мир чуть не каждодневно заглядывает за край бытия с трепетом, у творческих людей не может не родиться мыслей в десять раз более сильных, чем *to be or not to be*. Ведь Гамлет решал за себя, а человечество сегодня отвечает за общую культуру и цивилизацию»¹.

Да и к вопросам, волновавшим Гамлета, строитель нового мира отнюдь не равнодушен. У большого современного русского поэта Вас. Федорова есть стихотворение с неожиданным названием «Гамлет в совхозе». В нем рассказывается о том, как в сельском кинотеатре не старая, но седая женщина, следя за страдающим «на киноэкране» Гамлетом, обливается слезами. Пораженный необычайной искренностью ее переживаний, поэт спрашивает:

Что Гамлет ей?
Она дышала адом,
Прошла войну
Со смертною бедой.

¹ Л. Леонов, Литература и время, М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 302.

Уже сраженный,
Муж нездешним взглядом
Ее увидел,
Ставшую седой¹.

Поэт ничего не упрощает и, не упрощая, справедливо утверждает, что эта простая женщина через свои страдания воспринимает «трагедию земли».

Для человека социалистического мира, больше, чем для кого-либо другого на нашей старенькой земле, процесс формирования самостоятельной личности связан с решением неисчислимого множества «проклятых вопросов», мучающих человечество на протяжении веков. Раскрывая замысел романа «Волшебная гора», Т. Манн говорил, что героем его является человек, «ищущий самого себя, вопрошающий, откуда он пришел и куда идет, что он такое и в чем его назначение, где его место во вселенной, жаждущий проникнуть в тайну своего бытия, разгадать вечную, вновь и вновь встающую перед нами загадку: «Что есть человек?»². Томас Манн имел дело с человеком классового общества, поэтому сформулированная им проблема не может быть механически отнесена к человеку нашего мира. Сконцентрированная в словах немецкого писателя мысль уже на заре пролетарского освободительного движения в нашей стране была принята Горьким в иной, позитивной формулировке: «Как высоко твое, о человек, призвание!»

Но и в этой фразе заключено не меньше вопросов, чем в высказывании Т. Манна. И с началом конца «предыстории человечества» эти вопросы отнюдь не снимаются, а решение их не может оставаться привилегией буржуазной личности и ее литературы. Напротив, как мы убеждены, по-настоящему они могут быть решены только человеком нового мира, его философами, его писателями. Вот почему Горького, поставившего их в поэме «Человек», они продолжали волновать всю жизнь. Уже смертельно больной, он снова и снова ставил их перед собой. С какой же силой они волнуют нашего современника!

Конечно, условия нашей жизни, учение марксизма-ленинизма, к которому у нас имеет доступ каждый чело-

¹ В а с. Ф е д о р о в, Второй огонь, М., Гослитиздат, 1965, стр. 21.

² Т. М а н н, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, М., Гослитиздат, 1960, стр. 177.

век, революционный опыт и зажигающий пример непосредственных борцов и строителей нового мира, «ясность идеологии» (по ставшему крылатым выражению Ф. Эрпенбека¹) ускоряют процесс формирования личности. Да и протекает он у нас совсем не так, как у человека прошлых эпох или у современников из другого социального мира. Но из этого отнюдь не следует, будто поиски ответов на «проклятые вопросы» у человека социалистического мира менее напряженны в интеллектуальном и эмоциональном отношениях, чем, скажем, у Андрея Болконского или Пьера Безухова. Пути же решения нашими людьми вопросов о назначении человека, смысле его деятельности значительно более разнообразны и интенсивны (хотя это и не исключает существования людей, которые останавливаются в своем решении на полпути, либо принимают на веру решения, найденные другими, либо, наконец, до поры до времени живут «как трава растет»).

Герой романа В. Тендрякова «За бегущим днем» учитель Бирюков, мучительно ищущий ответ на вопросы: «Где быть? Кем быть?», данный в слегка ироническом освещении сельский киномеханик Гриня Мамийчук из «Тронки» О. Гончара, обращающийся к каждому встречному и поперечному с неизменным вопросом: «Для чего живете?» — отнюдь не случайны в социалистической литературе. И задают они совсем не праздные вопросы.

Спор о человеке, о смысле его существования ведут многие герои произведений советской, польской, чешской, словацкой, венгерской, румынской, немецкой социалистической литературы последних лет. И мы радуемся тому, что писатели, отвечая на эти вопросы, не ограничиваются заклинаниями, декларативными решениями, что в их творчестве все более верно соразмеряется вся деятельность современного строителя коммунизма с теми необъятными возможностями, которые мощно проявляются уже сегодня и раскроются с поистине фантастической силой, когда коммунистическое общество будет построено. Больше того, мы убеждены: без смелого заглядывания в будущее, без отчетливого видения

¹ Цит. по сб.: «Верность правде жизни. Литературоведы и критики ГДР о художественном творчестве», М., «Прогресс», 1969, стр. 219.

перспектив всей жизни невозможно по-настоящему изобразить ни строящийся мир, ни его строителя.

Это тоже одно из проявлений жизнеутверждающей сущности нашего искусства. И как бы громко ни кричали в связи с этим буржуазные идеологи о «культе оптимизма», якобы лишаящем социалистическое искусство эстетической ценности, мы не откажемся от этой его привилегии, необходимой строителям нового мира не менее, чем самый строгий реализм.

В подлинном своем существе жизнеутверждение нашего искусства не имеет ничего общего с «эпохальным оптимизмом», как его понимает Э. Фишер. А понимает он его так же, как не скрывающий своего антикоммунизма У. Виккери, то есть как оптимизм «казенный», «официальный», «предписанный сверху». «У нас самих, — играя в объективность, пишет У. Виккери, — есть казенный оптимизм: счастливые концовки фильмов Голливуда; известный всему миру мираж рекламы; методы Мэдисон авеню. Но у нас есть и более глубокий подход. Никто не обвинит Ф. Скотта Фицджеральда, Хемингуэя, Фолкнера или Коззенса в наивном оптимизме. Между тем в Советском Союзе партийное руководство старается сделать Мэдисон авеню из улицы Воровского»¹.

При этом и буржуазные «советологи» и именующие себя «творческими марксистами» ревизионисты в который уже раз называют «Свет над землей» С. Бабаевского, давно и справедливо забытые пьесы А. Сурова, последние романы Ф. Панферова — в литературе, «Кубанских казаков» — в кино, как будто социалистический реализм определяется этими произведениями, а не «Жизнью Клима Самгина» Горького, «Тихим Доном» Шолохова, «Барсуками» и «Русским лесом» Леонова, «Первыми радостями» Федина, «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна, «Матерью» Пудовкина, «Балладой о солдате» Чухрая, «Судьбой человека» Бондарчука?!

«Советские писатели, художники, кинорежиссеры изображают жизнь как сплошное, лишенное драматических (не говоря уж о трагических) коллизий движение

¹ Walter N. Vickery. The Cult of Optimism. Political and Ideological Problems of Recent Soviet Literature, Bloomington, 1963, pp. 164—165.

к коммунизму», — иронизируют «страстные умы, владающие в ересь сомнения». Да полно, знакомы ли они хотя бы с судьбой Григория Мелехова? А если знакомы, то понимают ли ее существо? И не помогут ли им понять ее вот эти слова самого автора из его беседы с болгарскими читателями: «Люди типа Григория Мелехова к Советской власти шли очень извилистыми путями. Некоторые из них пришли к окончательному разрыву с Советской властью. Большинство же сблизилось с Советской властью, принимало участие в строительстве и укреплении нашего государства, участвовало в Великой Отечественной войне, находясь в рядах Красной Армии»¹.

Принципиальным борцам против оптимизма советской литературы не следовало бы также забывать, что почти все книги, подвергаемые ими сомнению, в основе своей документальны. Для них и это не аргумент? Зато читатели еще выше ценят за это наши книги.

Никогда не забуду, как были поражены референдары (готовящие экзамен на звание преподавателя) из ФРГ, когда узнали, что повесть «Всем смертям назло» В. Титова автобиографична от начала и до конца, что, преодолев непреодолимое, автор написал ее, держа карандаш зубами. Известный японский издатель Аоки сообщил нашей делегации в 1968 году, что книга «Как закалялась сталь» остается в его стране бестселлером, ее с захватывающим интересом читает демократическая молодежь Японии.

— Что привлекает ее в романе? — спросил я.

— Конечно, образ Корчагина!

Надо было слышать и видеть, с какой непосредственностью это было сказано, чтобы раз и навсегда увериться, насколько злостно-надуманными являются иронические разглагольствования «страстных умов» по поводу «привилегированности» в советской литературе положительного героя.

Разумеется, потешаясь над положительным героем, «страстные умы», как всегда и во всем, «чуть-чуть» передергивают, «чуть-чуть» лгут, «чуть-чуть» клеветают. Ведь

¹ «Литературен фронт», 12/VII 1951. Ср. аналогичное утверждение в обращении М. Шолохова к писателям Венгрии. — «Правда», 27/XII 1956.

они так поняли знаменитые слова Брюллова, что подлинное искусство начинается с «чуть-чуть». А они жаждут подлинного искусства!

Правильно утверждая, что положительный герой — святая святых социалистического реализма, его камень преткновения и главное достижение, они в то же время заявляют, будто в представлении и изображении советских писателей это герой, не имеющий никаких недостатков или имеющий самые незначительные, человек, состоящий из одних достоинств, прямолинейно-железобетонный, обладающий абсолютной ясностью, решивший все проблемы, не знающий внутренних сомнений и колебаний, неразрешенных задач, неразгаданных тайн, говорящий только «да» или «нет», идущий к цели наикратчайшим путем. Это — «образец», на который «падает свет самого идеального идеала». Отцом его, дескать, был «прямолинейный», «самоуверенный в своей тупой ограниченности» машинист Нил, матерью — «нелепо-восторженная» Пелагея Ниловна из лишенных всякой художественности произведений Горького. Все эпитеты я беру из писаний, принадлежащих «страстным умам». Последним нет дела не только до истории становления нового героя, но и до того, что успеху, скажем, Павла Корчагина у читателей нисколько не мешает, а, напротив, способствует революционная устремленность, ясность занимаемой позиции в борьбе двух миров, а также характерная для него грандиозная мораль. Не думают они и о том, что если читатель просто возьмет в руки романы «Как закалялась сталь», или «Молодую гвардию», или «Повесть о настоящем человеке», или «Последние залпы», то сами собой развалятся все их построения.

К месту будь сказано, такие построения, несомненно, органически связаны с определенным типом мышления, побудившим в свое время Андрэ Жида объявить Н. Островского святым. Никто не смеялся над этим больше, чем сам Островский. А Р. Роллан в связи с этим писал: «Величайшие произведения искусства, созданные революцией, — это люди, порожденные ею... Николай Островский — один из этих людей, один из этих гимнов пылкой героической жизни. Андрэ Жид, посетивший его и взволнованно выразивший ему свое восхищение, не сумел увидеть и понять его, иначе он не изобразил бы Остров-

ского как «душу, лишенную почти всякой связи с внешним миром и не находящую ни в чем себе опоры»; Андрэ Жид воображал, протягивая руку Островскому, что это пожатие могло «связать его с жизнью». Но из этих двух людей именно умирающий мог бы «связать» того, другого, «с жизнью». Как Андрэ Жид не сумел почувствовать этого? Впрочем, этот неугасаемый факел действия мог лишь обжечь его пальцы»¹.

Отношение наше к положительному герою романа «Как закалялась сталь» тоже не имеет ничего общего с отношением к нему «страстных умов, впадающих в ересь сомнения». В уже цитированной статье «Павел Корчагин» А. Платонов справедливо утверждал: «Мы далеки от убеждения, что Корчагин есть готовый, идеальный образец нового человека, — эту вредную и пустую лесть первым отверг бы сам Н. Островский, потому что она затормозила бы дальнейшую работу по открытию и созданию образа социалистического человека. Но мы уверены, что Павел Корчагин есть одна из наиболее удавшихся попыток (считая всю современную советскую литературу) обрести, наконец, того человека, который, будучи воспитан революцией, дал новое, высшее духовное качество поколению своего века и стал примером для подражания всей молодежи...»²

Взглянем на проблему положительного героя исторически. Как уже говорилось, приход нового героя был предreshен и обусловлен и новой действительностью, которую художественно осваивал Горький, и идейным развитием самого писателя.

Но так же, как русская революция была только началом великого процесса обновления всего мира, точно так же новое эстетическое качество, первоначально возникшее в творчестве Горького, вызвало цепную реакцию в мировой литературе. Вслед за творчеством Горького новый герой ворвался на страницы книг не только писателей России, но и многих литераторов Франции, Германии, Англии, Америки, Японии. Ныне он — повластный хозяин в литературах Болгарии, Венгрии, ГДР и других стран социалистического содружества. Это благодаря ему «знамения времени... благоприятны для со-

¹ Р. Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, стр. 605—606.

² «Литературный критик», 1937, кн. 10—11, стр. 242—244.

циалистической литературы» (по удачному выражению Макса Вальтера Шульца¹).

Не способная создать новые концепции, буржуазная мысль в философском плане противопоставляет нашему реальному гуманизму цепь мифов, с помощью которых на протяжении веков человек принижался и развенчивался как мыслящее и чувствующее существо. Социалистические литературы отбрасывают эти мифы уже по одному тому, что имеют дело не с «человеком вообще», а с совершенно конкретным, исторически-конкретным человеком, принадлежащим вот к *этому* обществу, вот к *этому* классу, вот к *этой* социальной группе. Занимаясь «действительной земной историей людей», мастера социалистической литературы изображают подлинных строителей нового мира «в одно и то же время как авторов и как действующих лиц их собственной драмы»². Они показывают, как в ходе реального строительства нового мира сама собой развивается концепция «анти-человека», «минус-человека». Нет, они не выдают желаемое за действительное. Может быть, и даже наверняка, строители нового мира освобождаются от черт «ветхого Адама» не так быстро, как бы хотелось. «Новый облик советского человека, его коммунистическая мораль и мировоззрение,— говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС,—утверждаются в постоянной, бескомпромиссной борьбе с пережитками прошлого. Не может быть победы коммунистической морали без решительной борьбы с такими ее антиподами, как стяжательство, взяточничество, туеядство, клевета, анонимки, пьянство и т. п. Борьба с тем, что мы называем пережитками прошлого в сознании и поступках людей,—это дело, которое требует к себе постоянного внимания партии, всех сознательных передовых сил нашего общества». К этой борьбе приковано внимание и советской литературы, о чем свидетельствуют произведения писателей-сатириков; а также повесть «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова, «Межа» А. Ананьева, «Снежные зимы» И. Шамякина, «Сказание о директоре Прончатове» и «Серая мышь» В. Липатова... Многообразием и разнообразием своих героев советские

¹ «Neues Deutschland», 29/V 1969.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 138.

писатели свидетельствуют о том, что в процессе практического изменения мира наш человек «не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления»¹.

В философско-гносеологическом плане стремление буржуазных идеологов развенчать нового человека выражается во всемерном принижении разума, мысли, идеи в искусстве, в попытках сыграть на том, что эмоциональная сфера человека меняется медленнее, чем интеллектуальный мир его, и создать пропасть между интеллектом и чувством, между мыслью и действием, противопоставить сознанию подсознание, отделить человеческую сущность от человеческого действия, в особенности от высшей формы действия — революционного, сознательного действия, как понимал его Ленин.

В интервью корреспонденту еженедельника «Экспресс» Э. Ионеско сказал о человеке: «Мне кажется, что это смехотворное создание — ни зверь, ни ангел — не имеет своего места во Вселенной»². Э. Ионеско отказывает человеку в самостоятельности разума и на этом основании заявляет, что видит будущее, как «мир разъяренных баранов». Отказывает он человеку и в праве на революционное переустройство мира. Писатель осуждает какую-либо оппозиционность в отношении эксплуататорского общества, заявляя: «Мы должны избавиться от мифа революции». И, становясь в позу, бравирует: «...Я не боюсь, что меня примут за реакционера».

Запугивавший с такой страстью весь мир угрозой «носорожества», Э. Ионеско сам оказался жертвой его, так сказать, последней модификации, выступающей под ярлыком антикоммунизма.

Что же оставляет человеку и человечеству этот пленник «носорожества»? То, чем решил облагодетельствовать несчастное человечество Э. Ионеско, выражено чрезвычайно многословно, с бесчисленными оговорками. Между тем суть откровения можно было выразить одним и не таким уж редким словом: нигилизм. Молоденький, но бойкий босяк Алешка из пьесы Горького «На дне» переводил смысл этого слова на русский язык фразой: «Ничего не хочу... ничего не желаю». Э. Ионеско

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 46, ч. 1, стр. 476.

² «Express», 5—11/X 1970.

тоже больше ничего не желает. По его словам, он не хочет ни буржуазной сытости, ни революционного энтузиазма. Ему теперь «носороги» видятся повсюду. Главную опасность для человечества на современном этапе он видит в революции.

С присущей ему «скромностью» Э. Ионеско заявляет, что совершил революцию на сцене, покончив с «брехтологией», то есть с искусством глубокой и острой мысли. Начинает же он свое интервью с утверждения, что писатель не должен предлагать в своем творчестве ответы или решения, его обязанность — только ставить проблемы.

Но дело все в том, что современный читатель *желает* искать ответы на мучающие его вопросы и с помощью писателей. Это характерно не только для советских читателей и читателей из социалистических стран. Прогрессивный читатель в капиталистическом мире тоже призывает на помощь мастеров культуры, ждет от них глубоких решений. Он не отвергает старых решений, но требует убедительных аргументов в их пользу. Между прочим, сила Брехта в немалой степени связана с тем, что его творчество, так сказать, обнаженно тенденциозное, подчеркнуто идеологическое, содержит такие аргументы.

Однако и тот читатель, которого Э. Ионеско уравнивал с участником студенческого бунта и безоговорочно осудил, на самом деле не нравится ему потому, что начинает догадываться: этот неуютный мир через острейшие противоречия движется все-таки к лучшему, вернее, его, видимо, можно сделать лучшим. Каким? Этого он не знает. И... обращается к писателю: упростив мир, ты помог мне отчетливее увидеть его несовершенство; теперь, сказав А, скажи Б.

Что ему на это ответил Э. Ионеско, мы уже сказали.

Корифей литературы тотального отрицания и безнадежности выложил начистоту то, что утаивают другие защитники буржуазного строя, когда твердят о якобы непреодолимом средостении между «идеальным» и «материальным», «великим сознанием» и «грубым здравым смыслом», «идеальным энтузиазмом» и «положительным эгоизмом», «возвышенным началом» и «практической мудростью», жертвой чего стал еще рыцарь из Ламанчи; об отсутствии личного бессмертия как главной

причине, обессиливающей самые великие замыслы людей, в частности, и те, что когда-то зажгли неиссякаемым воодушевлением Фауста. При этом, разумеется, игнорируется практическое решение проблемы «личность и масса» на почве революционного коллективизма, снимающее коллизии, дотоле остававшиеся неразрешимыми.

И не просто игнорируется, а ниспровергается с помощью следующего открытия: «Нас может спасти только индивидуализм», — говорит Э. Ионеско. Что ж, по-своему он последователен, хотя и... не оригинален. Все это было, скажем, в пору духовной драмы одного из его философских учителей, Н. Бердяева.

Тут следует внести уточнение: сегодня наиболее умные и дальнзоркие из наших противников уже не поддерживают легенд о том, будто марксизм игнорирует человека. Не принимают они и другой крайности, с таким упорством навязывавшейся Э. Фроммом: постановка человека как разумного существа в центр марксистского учения была «трагической ошибкой Маркса»¹. Сегодня одни из них льют слезы в связи с тем, что современная действительность вообще, социалистическая система особенно в процессе ее практической реализации приходит якобы в столкновение с марксистским учением, ибо-де исключает многомерность человека. Другие уныло твердят, что идеал гармонически развитой личности неосуществим. Так рождаются книги, в первом случае вроде «Одномерного человека» Г. Маркузе, во втором — вроде «Трагедии гуманизма» Г. Вайнштока. Последний, признавая социализм Маркса гуманистическим, уверяет: «Гуманистический социализм, если он действительно хочет стать истинным гуманизмом, как имел в виду Маркс, должен отказаться от рокового заблуждения всего марксизма, будто возможно совершенство человека, в пользу истины, что реальный человек несовершенен (gebrechlich ist)»².

Однако уже сама по себе такая постановка проблем свидетельствует о догматизме мысли, неумении или не-

¹ См.: E. Fromm, *The Sane Society*, New-York, 1962; *Escape from Freedom*, New-York, 1964.

² Heinrich Weinstock, *Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug in abendländischen Menschenbild*, Heidelberg, 1960, S. 292.

желании мыслить исторически. «Человеку нет конца пути!», — говорим мы вслед за Горьким, снимая тем самым догматическое, метафизическое положение о «заранее установленном масштабе» человеческого совершенства. «Человек — высшее существо для человека», — говорим мы вслед за Марксом, снимая тем самым релятивистское положение: «Движение — все, конечная цель — ничто». И переводим решение всех проблем в конкретно-исторический план, не игнорируя ни чрезвычайной сложности, ни кружных путей, которыми человечество идет вперед, все-таки вперед.

И разве в процессе этого движения люди нового мира теряют свою многомерность, многоцветность или приходят в лучшем случае к «разнообразию в границах однообразия», как об этом пишут буржуазные исследователи социалистической литературы? Возьму в качестве примера одно положение из книги «Марксизм XX века» Роже Гароди. Обвинения, адресуемые экс-марксистом Гароди советскому человеку, советской литературе, дуэтом метят и в социалистическую литературу всего мира. Р. Гароди говорит о характерной для основ нашего советского общества в период борьбы за него и на ранних этапах его строительства морали самоотречения, жертвоприношения и самопожертвования. И прямо ссылается на выдающиеся произведения советской литературы, называя «Чапаева», «Цемент», «Хождение по мукам», «Педагогическую поэму», «Поднятую целину», «Молодую гвардию». Он мог бы с таким же основанием назвать «Испытание» В. Бределя, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика. И это было бы правильно, если бы... если бы Р. Гароди не сводил все только к этому и не видел недостаток там, где на самом деле мы имеем величайшее достоинство. Он игнорирует конкретные исторические условия, в силу которых борец за новый мир вынужден сознательно идти на самоограничение. Значило ли все это, как утверждают противники социалистического общества и его литературы, что, по крайней мере на отдельных исторических этапах, не происходило духовного обогащения личности, не развивалась ее активность? Достаточно непредвзято, объективно прочитать названные выше произведения, чтобы увидеть, как широко раздвигаются связи героев с людьми, с жизнью, с миром,

чтобы ощутить, какой необычайной сложностью отличается процесс движения к коммунизму, с какими интеллектуальными борениями, психологическими вихрями он связан. По справедливому наблюдению немецкого ученого Ганса Коха, перед нами выступает «художественно обобщенный образ, свидетельствующий о том, в каких внутренних и внешних конфликтах, битвах и спорах, в каких глубинных преобразованиях на подчас запутанных, противоречивых путях люди самых различных социальных слоев становятся социалистами (или начинают становиться)»¹. И какие колоссальные интеллектуальные и психологические накопления при этом осуществляются!

Что же касается жертв, самоограничения, ценою которых завоевана победа социализма в СССР и в других странах социалистического содружества, то мы не фетишизируем их, мы подходим к ним строго исторически, что не мешает нам видеть красоту представителя ленинской гвардии, отдающего всего себя делу революции, созиданию первого в мире социалистического государства:

Романтика есть в постоянстве,
Романтика в верности есть².

Этот человек — ведущий герой советской литературы. Профессиональный революционер, коммунист, он отдает все силы делу революционного пробуждения, сплочения, организации народных масс, поднимая их на «решительный бой» с эксплуататорами (Павел Власов, Андрей Находка, Степан Кутузов), возглавляет победоносную армию в величайшей революции и гражданской войне (Чапаев, Кожух, Клычков, Левинсон), увлекает замученные войной массы на восстановление разрушенного хозяйства (Глеб Чумалов), руководит многомиллионным коллективом, перестраивающим экономические основы жизни (Увадьев, Давыдов). В напряженных событиях эпохи, в конфликтах большого социального и политического масштаба проявлялся пророческий характер борца за самый могучий, самый гуманный идеал, выковывался, по определению Горького, неопто-

¹ Цит. по сб. «Верность правде жизни», стр. 93.

² В а с. Федоров, Второй огонь, стр. 455—456.

римый тип «превосходного, честного работника мира сего» (XXIV, 292). Нередко ему приходилось забывать о себе, подавлять собственные чувства, отказываться от «личного» счастья, вкладывать все силы в борьбу за социальное раскрепощение народа, а после победы социалистической революции — в созидание основ нового мира. Люди этого типа вынуждены были вести почти аскетический образ жизни. О величайшем из них Горький рассказывал:

«В тяжелом голодном 19-м году Ленин стыдился есть продукты, которые присылали ему товарищи, солдаты и крестьяне из провинции. Когда в его неуютную квартиру приносили посылки, он морщился, конфузился и спешил раздать муку, сахар, масло больным или ослабевшим от недоедания товарищам».

Это самоограничение вызывалось не только субъективными причинами, но и совершенно специфическими условиями, в которых создавалось первое в мире социалистическое общество. Оно, это самоограничение, было типично для всей революционной армии. Вспомним хотя бы шолоховского Нагульнова, почти начисто отказавшегося от личной жизни в устремленности к «мировой революции». В романе В. Фоменко «Память земли» старый казак Лавр Кузьмич Фрянсков рассказывает секретарю райкома Сергею Голикову о своей жизни.

«— История моя,— неторопливо завел Фрянсков,— имеет поучительное название: «Как я всю свою жизнь собирался жить».

Старик словно специально играл у Сергея на нервах. Предупредив, что идти надо «издалека», с первой империалистической войны, он начал:

— Отбыл я ту войну целиком всю. От звонка до звонка. Вернулся сюда, в родной хутор, и, хочь измученный был, как на льду крокодил, принялся производить здесь революцию. Вот этой рукой,— Фрянсков показал свою руку,— и этой самой сашкой,— кивнул он на клинок, привешенный к стене.— Произвел и думаю: теперь начну жить в полное удовольствие, поскольку все мое — и воды, и недры, и полнодержавная моя власть.

«Нет,— говорят мне,— трошки потерпи. Надо провести еще борьбу с голодухой, тифом, а самое главное — с бандами».

«Пожалуйста»,— отвечаю. Опять вооружаюсь дорогой подружкой сашкой, теряю в бою ногу. Вот тут была у меня коленка.— Он звучно постучал по деревяшке, пристегнутой к культе.— Так меня в ту коленку и засветили пулей. Засветил есаул Кошкин. Я конем на него скакал, он хотел мне с нагана в живот и промазал в растерянности. Ну, ближе к делу. Бандитов стрелили, голодуху прикончили, теперь-то уж живи!

«Нет, говорят, давайте коллективизацию и пятилетки по четыре года».

Дали. А тут вот он, Гитлер. Прикончили и Гитлера в его собственной берлоге. Не скажу, что я его рубал лично, но восемнадцать тысяч пятьсот рублей своего с бабкой сбережения пожертвовал на танки. А как взяли Берлин, мы пять лет спать-отдыхать или разогнуть горб не помнили и с полной честью провели восстановительный период. Теперь-то уж во все удовольствие можно жить!

«Нет, говорят, давай, Лавр Кузьмич, преобразовывай климат. Метися с хутора, а уж после начнешь жить». А мне семьдесят шесть. Завтра ни встать, ни сесть.— Очень довольный собой, Фрянсков захохотал, блестя голыми деснами...

— ...Имею я право хоть под старость спокойно пожить или не имею? Молчите?.. А Щепетков Матвей Григорьевич, хоть имел всего два класса образования, не молчал. Бывало-к, падаем на походе, просим у него: «Матвей Григорич, дай отдохнуть». А он сам чуть живой, сам кругом пораненный, выпрямится в седле, как орел, и говорит: «Никаких отдыхов ни вам, ни мне лично во век веков не будет. Раз мы, говорит, красные революционеры, так вся-то наша жизнь есть борьба!»

Фрянсков назидательно поставил палец перед носом Голикова и заключил:

— Это самое каждому положено помнить. Что вся-то наша жизнь — борьба!»¹

На долю этих людей выпала суровая участь во имя полного торжества самого гуманного идеала проявить всю силу революционной самоотверженности и непримиримости.

¹ В. Фоменко, Память земли, М., «Художественная литература», 1966, стр. 297—299.

Рассказывая об исключительной любви Ленина к искусству, литературе, музыке, Горький в то же время приводит следующие его слова, сказанные «невесело» (они были сказаны в годы гражданской войны): «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми» (XVII, 39—40).

Это убеждение разделяла вся революционная армия, ибо к нему вела логика борьбы, определявшаяся всей совокупностью условий, в которых пришлось отстаивать дело революции.

В большинстве своем соратники Ленина поражали окружающих разносторонней одаренностью, многие из них могли стать величайшими учеными, музыкантами, художниками, писателями, дипломатами, но предпочли быть солдатами революции, героически выполняющими любое ее задание.

«Я знал и знаю немало рабочих,— писал Горький,— которым приходилось и приходится, крепко сжав зубы, «держатъ душу за крылья» — насиловать органический «социальный идеализм» свой ради торжества дела, которому они служат» (XVII, 38).

Такие черты, бесспорно, придают еще большее величие людям, изменившим ход истории. Но они, эти черты, имеют все-таки преходящее значение, они — неизбежная дань историческим условиям, ограничивавшим развитие нового человека. Основные же качества — революционная целеустремленность, самоотверженная преданность великой цели, могучий творческий энтузиазм, радостная любовь к труdiaщемуся человеку — остаются определяющими и в характере современного строителя нового мира, органически соединяясь с другими качествами, которые тоже были присущи предшествующему поколению, но в силу специфических условий борьбы за социализм на первых этапах не могли быть развернуты в полную меру. И это, как я думаю, верно не только в отношении советской литературы, так и литератур, давших миру В. Бределя и А. Зегерс, Х. Смирненского

и Н. Вапцарова, И. Волькера и П. Илемницкого, Л. Варынского и В. Броневского...

Выше я не раз употреблял глагол «ограничивать». Боюсь, что это даст повод людям, стоящим на позициях Р. Гароди, для ликования: «А мы что говорили?!» Говорили, спору нет, многое. Но, как-то странно, ни Р. Гароди, ни другие «страстные умы» совсем ничего не сказали о таких явлениях, как, например, обновление чувств, возрождение личности в социалистическом мире. Если верить им, социалистические революции не только не обогащали личность, но обедняли ее. Так ли это?

Возьмем самый жесткий в этом отношении пример — того же Макара Нагульнова из «Поднятой целины» Шолохова. Ради мировой революции Макар отказывается от жены, от семьи. Пожив с Лушкой, партийный секретарь из Гремячего Лога, кажется, навсегда возненавидел и ее и всех женщин. Так? Нет, совсем не так. На самом деле в сердце Макара живет большая, нет, громадная, нет, колоссальная любовь к... Лушке. Но это выясняется только в тот момент, когда Нагульнов, застрелив врага революции и своего счастливого соперника, отдает должное его физической красоте и, советуя Лушке пойти проститься с Тимошкой Рваным, вдруг осознает, что его, Макара, любовь останется неразделенной. Дрожащей рукой он достает из карманчика Лушкин платочек, который, оказывается, все это время носил с собой, надеясь, что все может измениться. В свою очередь и Лушка, эта легкомысленная женщина, в первый раз в жизни становится серьезной, поняв, что настоящая, большая, красивая, «вечная» любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее.

Наши идейные противники любят подчеркивать, что в процессе строительства нового мира допускались драматические ошибки, порой проливалась невинная кровь. Они обвиняют писателей социалистического реализма в замалчивании «негативного», противопоставляя им тех, кто показывает наш путь как цепь сплошных ошибок, а народы, преобразующие мир, в лучшем случае, как толпы неразумных существ, бездумно продолжающих движение к указанной цели, которая, как они пишут, быть может, представляет собой мираж, но не перестает оказывать гипнотическое влияние и толкать людей вперед и вперед — неизвестно куда. При этом им

не остается ничего другого, как твердить одно и то же на протяжении многих десятилетий. Еще при Ленине они кричали, что пропагандируемый им коммунизм не имеет ничего общего с коммунизмом Маркса. Еще при Ленине они кричали, что социалистическая революция отбрасывает человека назад, обвиняли ее в жестокости. Порой такие крики производили впечатление и на умных людей. Некоторые из них приходили к Ленину. «Чего вы хотите? — удивленно и гневно спрашивал он. — Возможна ли гуманность в такой небывало свирепой драке? Где тут место мягкосердечию и великодушию? Нас блокирует Европа, мы лишены ожидавшейся помощи европейского пролетариата, на нас, со всех сторон, медведем лезет контрреволюция, а мы — что же? Не должны, не вправе бороться, сопротивляться? Ну, извините, мы не дурачки» (XVII, 33). В другой раз он сказал Горькому: «Нашему поколению удалось выполнить работу, изумительную по своей исторической значительности. Вынужденная условиями, жестокость нашей жизни будет понятна и оправдана. Все будет понято, все!» (XVII, 38).

Доказательство тому — не только такие разные произведения социалистической литературы, как, скажем, «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида или «Тихий Дон» Шолохова, появившиеся вскоре после победы нашей революции, но и книги, созданные в период, когда, как утверждают «страстные умы», возобладавший в советской литературе социалистический реализм привел ее к «бесконфликтности», идеализированному показу жизни — «какой она должна быть», — к торжеству произведений, в которых все протекает спокойно и гладко.

«Начиная с массового увлечения писателей социалистическим реализмом, то есть с начала тридцатых годов, — говорится в уже не раз упоминавшемся трактате, — литература становится дефицитом, отдельные яркие моменты, связанные с Отечественной войной, не спасли литературы». Перечеркивается таким образом чуть ли не четвертьвековой период в развитии советской литературы («два-три десятилетия»), ибо, как утверждают «страстные умы», А. Суров — не отклонение от коренных основ социалистического реализма, а логическое развитие их, «высшая ступень социалистического реализма, ростки грядущего коммунистического реализма».

При этом опять-таки стыдливо кое о чем умалчивается, например, о том, что именно в этот период созданы такие произведения, как «Поднятая целина» и четвертый том «Тихого Дона» Шолохова, «Педагогическая поэма» Макаренки, последние книги «Жизни Клим Самгина» Горького, «Как закалялась сталь» Островского, «Петр Первый» А. Толстого, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Украина в огне» А. Довженко, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие», «Русский лес» Л. Леонова, «Первые радости» и «Необыкновенное лето» К. Федина, «Знаменосцы» О. Гончара. И, само собой, забывают сказать о том, что не кто иной, как наша партия уже вскоре после войны указала на всю опасность для развития социалистической литературы так называемой теории бесконфликтности. Забывают сказать и о том, что не кто иной, как Шолохов призвал на Втором съезде советских писателей «преградить дорогу... мутному потоку» «бесцветной, посредственной литературы»¹.

В последние годы некоторые из «страстных умов, впадающих в ересь сомнения и критиканства», пытаются противопоставить положительным героям советской литературы раннего периода героев таких книг, как «На Иртыше» и «Соленая падь» С. Залыгина, «Жестокость» П. Нилина, «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова, «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» И. Мележа, «Тишина» Ю. Бондарева, «Третья ракета» В. Быкова, в которых мужественно показываются невероятные трудности, преодолеваемые нашими людьми в процессе практического строительства и защиты нового мира. Но и в этом случае «страстные умы» основываются на антиисторическом подходе к проблеме.

Чисто субъективными факторами объясняют они новые веяния в советской литературе. Игнорируется главное: новые поколения строителей социализма, не отказываясь от идейной убежденности, целеустремленности, революционной непримиримости, свойственных отцам, по праву наследуют и их душевные ресурсы, неиспользованные в полную силу из-за исторических условий. Проявляя нетерпимость ко всему, что чуждо нашим

¹ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет», стр. 374.

идеалам, к несправедливости, нечестности, стяжательству, карьеризму, туеядству, беспринципности, нигилизму, не угашая в себе чувства ненависти «к врагам коммунизма, дела мира и свободы народов»¹, наш современник в окончательно складывающихся в пользу коммунизма исторических условиях получает возможность дать полную свободу чувству доверия к человеку, по-настоящему проявить такие качества, как великодушие, доброта, нежность, совесть, сострадание.

А это в свою очередь открывает новые перспективы для более глубокого изображения писателями интеллектуального и психологического мира строителей и защитников коммунизма. «Страстные умы» утверждают, что невозможно, не впадая в пародию, изобразить положительного героя (при всех его социалистических качествах) с человеческой психологией. Не получится, дескать, ни настоящей психологии, ни настоящего героя. С подобными утверждениями вряд ли будет считаться всерьез тот, кто читал «Судьбу человека» Шолохова, «Джамилю» Айтматова. Не отрицая, что нашим писателям еще не удалось по-настоящему раскрыть интеллектуальные и психологические глубины, отличающие строителей нового мира, мы в то же время, вслед за Арагоном, подчеркиваем, что именно социализм сообщает реальности подлинное могущество любви.

Неутомимый и вдохновенный труженик, занятый делом планетарного значения, строитель коммунистического мира предпочитает заявлять о своем существовании делом же. Наши писатели любят изображать героическое дело строителя социализма. Но оно для них не имеет самодовлеющего значения. На первом плане остается сам человек или, если употребить слова Маркса, «развитие общественного индивидуума»².

Строитель нового мира, человек героического дела — неповторим как личность. Все углубляется и утончается мир его чувств. Он остается человеком самой революционной, а значит, беспрерывно развивающейся, ищущей

¹ «Программа Коммунистической партии Советского Союза», М., Изд-во «Правда», 1971, стр. 120.

² Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Berlin, 1953, S. 593.

мысли¹. На известном историческом этапе в книгах некоторых писателей эта мысль либо подменялась мыслью одного человека, либо передавалась, приписывалась этому последнему. Ныне писатели снова стремятся показать ее глубину и величие. С этим связаны споры (во многом односторонние) об усилении интеллектуализма в советской поэзии. С этим связано резкое возрастание философского начала во всех литературах социалистического мира.

Вооруженный знанием достижений современной науки и техники, строитель социалистического мира охвачен стремлением все усовершенствовать, улучшить. Блестящая специализация, квалифицированное творческое владение новейшей техникой приводят нашего современника к тому, что сам труд его поднимается до искусства, а так же в смысле виртуозности и в том смысле, что вызывает «цепную реакцию», пробуждая к жизни все заложенные в человеке ресурсы прекрасного. Вот почему его в одинаковой степени увлекают и внутренняя поэзия знаменитой эйнштейновской формулы $E=mc^2$, и героический пафос музыки Бетховена, и всеобъемлющая красота романов Льва Толстого, и действительно поэтические находки современных мастеров искусства.

Новый человек — главный герой современной социалистической литературы — не отгораживается от предыдущих поколений. Напротив, он стремится вобрать все прекрасное, благородное, «выпрямляющее», что было присуще лучшим представителям человечества в самые различные эпохи развития.

Внимательные читатели современной художественной литературы, создаваемой в мире социализма, не могли не заметить одной любопытной детали: в стихах, поэмах, повестях, романах все чаще вспоминаются скульпторы, художники, поэты античности, Возрождения, называются их произведения, цитируются их высказывания и, самое главное, проводятся параллели между бессмертными художественными образами прошлого и образами наших современников. В стихотворении «Женщина (Четыре портрета)» Э. Межелайтис улавли-

¹ Вслед за Паулем Рилла мы можем сказать, что строитель нового мира — это человек, постигший «сумму всяческой мудрости», выраженную Гете в гениальной фразе: «Думать и делать, делать и думать» (См. сб. «Верность правде жизни», стр. 193—205).

ваает в своей современнице черты «земной, грешной, простой» труженицы-созидательницы с бессмертного полотна Дюрера, всецельной в своем вдохновенном материнстве Мадонны Рафаэля, заставляющей людей своей мудрой улыбкой подниматься над мелочами быта Монны Лизы Леонардо, чарующей соединением земных и неземных черт красавицы Ренуара.

Было бы совершенно недостаточным видеть во всем этом только свидетельство того, что величайшие завоевания мировой культуры стали у нас всенародным достоянием. Здесь мы имеем дело еще и со специфическим проявлением могучего процесса складывания нового, коммунистического человека. Процесс этот носит сложный диалектический характер: совершенно новые человеческие качества, формирующиеся на наших глазах, соединяются в строителе коммунизма с возрождающимися на новой, более высокой основе лучшими духовными, психическими, нравственными, физическими качествами, выработанными на протяжении тысячелетий. «Минувшее в новой красе оживает...» В самой жизни и в художественно воссоздающей ее литературе мы воочию наблюдаем «подлинное присвоение человеческой сущности человеком и для человека», «полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку общественному, то есть человеческому»¹.

Что сближает современного советского человека с человеком эпохи Возрождения и в чем их различие?

Так же как человек Возрождения, строитель коммунизма проявляет исключительное доверие к организующей и преобразующей силе разума. Упорно овладевая всеми достижениями человеческого знания, бесстрашно развивая их во всех возможных направлениях, он не только не сомневается в своей способности «объяснить» с помощью этой силы мир, но и решительно перестраивает его. Это делает человека коммунизма одновременно и тружеником, творцом, и философом. Но так же как человек эпохи Возрождения, он любит философию, если воспользоваться словами Петрарки, «истинную, обитаю-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 588.

щую не только в книгах, но и в умах, заключающуюся в делах, а не в словах»¹. Наш человек имеет ясное представление о собственном историческом предназначении и, не в пример своему предшественнику, зная совершенно реальный путь претворения великого идеала в действительность, делает свое дело с такой силой, с таким энтузиазмом, каких не знала эпоха Возрождения. А самое главное, он начинает действительно с основы основ. Он горд, дерзок, изобретателен, неутомим в труде, верит в добрые начала человека, в его самобытность, способность быть ярко выраженной личностью не менее, чем человек Возрождения. Но если в основе мировоззрения последнего лежал так называемый «гуманистический индивидуализм», то в основе мировоззрения нового человека, формирующегося в процессе строительства коммунизма, лежит гуманистический коллективизм.

В отличие от человека Возрождения наш человек не возлагает надежд на «сильную личность», а верит во всемогущество народа, вооруженного правдой ленинизма, и поэтому никогда не отрывается от него, а живет и творит вместе с ним. Вот почему главные качества строителя нового мира со временем не оскудевают, как у человека Возрождения, а укрупняются, обогащаются, приумножаются. Сохраняя исключительную цельность натуры, активную направленность «разумной воли», он становится духовно и душевно все богаче, все своеобразнее как личность.

«Отрицая буржуазный зоологический индивидуализм,— отмечал еще Горький,— новый человек прекрасно понимает высокую ценность индивидуальности, крепко соединенной с коллективом,— он сам — именно такая индивидуальность, свободно черпающая энергию и вдохновения свои в массе, в процессах ее труда» (XXVI, 290). В убеждениях он более страстен, более определен, чем человек Возрождения. Он партийен и в своей партийности до конца последователен, во всем революционен. Труд и борьба — по-прежнему наполняют всю его жизнь.

Его отношения с окружающей действительностью отнюдь не идилличны. Только верхоглядам действительность социалистического мира представляется простой.

¹ Цит. по упоминавшейся выше статье Р. Хлодовского, стр. 391.

На самом деле жизнь и у нас очень сложна, и, кажется, усложнению ее не будет конца. Больше того, она столь же бесконечно разнообразна и многогранна, сколь и противоречива.

Советские люди первыми создали и запустили вокруг Земли искусственные спутники, вывели на космические просторы могучие корабли. Они строят самые мощные электростанции. На жилищное строительство в СССР каждый год ассигнуются суммы, превосходящие самый высокий довоенный бюджет всего Советского государства. Неуклонно разворачивается социалистический демократизм: коллективы трудящихся добровольно берут на себя функции, искони относящиеся к прерогативам государства. Вместе с тем у нас немало предприятий, где значительная часть работ выполняется вручную. Все еще недостает сельскохозяйственной техники, производительность труда в некоторых колхозах низка.

Ни в одной стране мира не учится столько людей, сколько учится в СССР; ежегодно учебные заведения выпускают сотни тысяч инженеров, агрономов, учителей, врачей, мелиораторов, геологов; десятки тысяч лекторов изо дня в день знакомят самые широкие слои народа с удивительнейшими достижениями науки и техники. Но и в СССР все еще немало людей религиозных, суеверных. Случается и такое: в пяти километрах от крупнейшего завода, славящегося не только замечательными машинами, но и бригадами коммунистического труда, проходимец втягивает в изуверскую секту чуть ли не половину поселка.

Бесспорно, любое из этих явлений имеет свое конкретное — либо историческое, либо экономическое, либо политическое — объяснение. И конечно же, каждое из них может стать объектом художественного изображения.

Но отсюда совсем не следует, будто отмеченные и им подобные явления мы воспринимаем как равноценные. Наш путь вперед характеризуется не одними обретениями, в результате которых мы становимся богаче. Немало приходится переживать и утрат. И обретения и утраты чаще всего сопровождаются физическими, психологическими, нравственными муками. Тем не менее весь ход нашей жизни с неоспоримостью свидетельствует о том, что хорошего у нас становится больше, плохое же, хотя

и не так быстро, как хотелось бы, но уменьшается. Вот почему всеопределяющим пафосом социалистического реализма является пафос жизнеутверждения, а основным героем — новый человек, строитель коммунизма.

Не будем упрощать: созидание нового мира — процесс в высшей степени сложный, трудный. Не должна ни на миг ослабляться борьба с нашими идейными противниками. Немало сил приходится тратить на перевоспитание тех, кто, будучи членом социалистического общества, заражен болезнями, оставшимися от старого мира. Пьянство, разгильдяйство, распущенность все еще отягощают нашу жизнь. Строители нового мира тоже отнюдь не ангелы. Даже самые активные из них нет-нет да и обнаруживают в себе то одну, то другую черту, унаследованную от «ветхого Адама» или заново приобретенную. Поэтому сказать, что наш главный герой — строитель нового мира, совсем не значит исключить из современного искусства дух критицизма, дух непримиримости, гневно-сатирического отношения ко всему, что чуждо нашим идеалам¹. Точно так же сказать, что мы защищаем самый трезвый реализм, реализм глубочайших проникновений в действительность, широчайших синтезов в искусстве, совсем не значит отвергнуть героический характер, романтическую окрыленность его. Именно такими и предстают наша жизнь, наш герой, наш реализм в творчестве крупнейших советских писателей.

Как видим, и здесь реальное положение не совпадает с тем, что рисуют «страстные умы».

Не знаю, нужно ли останавливаться на утверждении, будто положительный герой литературы социалистического реализма не имеет точек соприкосновения с героем классической русской литературы XIX века (по утверждению «страстных умов», вообще жившей иным и мыс-

¹ Поэтому, мягко говоря, как фальсификацию можно квалифицировать утверждения, вроде следующего, принадлежащего перу преподавателя Нью-Йоркского университета Л. Ржевского: «*Запретительность* несравненно в большей степени, чем программность, составляет существо социалистического реализма в литературе: автору предписывается отказ от традиции критицизма, отказ от попытки наделить своего положительного героя мировоззрением и суждениями, сколько-нибудь отличными от обязательной в СССР идеологии» ("Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun", New-York — London, 1968, p. 177).

лившей иначе), будто великая традиция обрывается, не находя продолжения. «Страстность» не мешает умалчивать о том, что в прошлом в русской литературе были не только «лишние люди» (да и эти последние дифференцировались необычайно). Мне уже приходилось прослеживать линии преемственности между героями повести «Мать» и героями писателей революционно-демократического направления в русской литературе XIX столетия¹. Всесторонне разрабатывал эту проблему Б. Бурсов в книге «Мать» М. Горького и вопрос социалистического реализма». Обстоятельный анализ развития традиций классической литературы в творчестве Горького сделал Б. Бялик². Не помню, чтоб «страстные умы» конкретно оспорили если не выводы, то хотя бы фактическую основу этих работ. Зато, выдавая себя с головой, они не раз лепетали о том, что Горький скомпрометировал «лишних людей», видя в каждом только вредную, опасную, отрицательную личность, мещанина, и, связав их эволюцию с Самгиным, дескать, начал крестовый поход против всех их. То же самое, добавляют они, сделал и А. Фадеев, нарисовав в «Разгроме» фигуру Мечика.

При поверхностном взгляде может показаться, будто «страстные умы, впадающие в ересь сомнения», в данном случае действительно обнаружили нечто, бросающее тень на социалистическую литературу. Горький, Фадеев и другие писатели в самом деле пересмотрели отношение к «лишним людям», а точнее сказать, к молодому человеку XIX столетия, разорвали эту линию в русской литературе, но разорвали ее не по какому-то злему умыслу, а потому, что в силу исторических причин она задолго до окончания XIX века перестала существовать как нечто единое. В самой жизни образовалось бесчисленное множество групп и группок молодых людей, одни из которых пошли направо, другие — налево, кто ушел в подполье, а кто — под пол, в мистику, в эрос — пути же их ты, господи, веши, как говорили в старину. И, поскольку Клим Самгин, завершая одну и разрывая другие линии в истории «молодого человека XIX столетия», пришел в начале XX века к полному

¹ См. в моей кн.: «О положительном герое в творчестве М. Горького», М., «Советский писатель», 1956, стр. 516—521.

² См. в сб. «Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма», М., Изд-во АН СССР, 1958.

духовному и душевному опустошению, к оправданию лжи, сквозь частую сеть которой стремились прорваться все лучшие люди — от Чацкого до Пьера Безухова и от Лизы Калитиной до «Чудной», поскольку он не разминулся с правдой, запутавшись в событиях, как Григорий Мелехов, а отверг сознательно ее, правду, которую искали думающие люди всех времен и континентов, — постольку Горький беспощадно развенчал его.

Он нанес удар по Самгину и как по явлению международному, олицетворяющему все, от чего умирает старый мир. «Чучело», «пустая бутылка», «холостой патрон», «пустая душа», «мешок костей» — разве не в этом существо того старого мира и старого, изжившего себя человека, которое продиктовало даже убежденному защитнику иерархического общества Т.-С. Элиоту поэмы «Опустошенная земля» (1922) и «Полые люди» (1925):

Мы — полые люди.
Трухой набитые люди.
И жиемся друг к другу,
Наш череп соломой хрустит.
И полою грудью
Мы шепчем друг другу,
И шепот без смысла шуршит,
Как ветра шелест в траве,
Как шорох в разбитом стекле,
Когда возятся в погребке крысы.

Наконец, «страстные умы» выступают как пламенные поборники романтизма, якобы исчезнувшего или исчезающего из социалистического искусства. Романтизм, по их мнению, вытесняется прекрасной ложью, порождаемой тем, что требование изображать жизнь в революционном развитии, дескать, не означает ничего иного, как обязанность изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию действительности, писать о том, что должно быть, как о реально существующем. Ради возрождения «подлинного романтизма» они готовы даже начисто отказаться от... реализма или сделать его настолько безбрежным, чтобы он потерял свою сущность. Впрочем, реализм, кажется, им представляется вообще излишним. В названном выше трактате прямо так и сказано: «Если социалистический реализм отбросит несвойственную ему реалистичность, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи».

Что касается романтизма, то причину его «исчезновения» из социалистического искусства они видят в том, что якобы исчезает сама революция, символом которой он является. Рассматривая в этом плане советскую литературу, они навязывают дилемму: чем далее от 1917 года и ближе к коммунизму, тем слабее романтический блеск, завещанный искусству революцией. Ее, революцию, а вместе с нею и романтизм вытесняет из жизни такая «однообразная и бесхарактерная повседневность, как индустриализация, коллективизация, пятилетки, коммунизм. Какой уж романтизм, если все продуманно, обоснованно, осуществляется по плану! Река социалистического реализма сковывается льдом классицизма».

Дойдя в своих сомнениях и критиканстве до этого пункта, «страстные умы» сбрасывают маски, прекращают игру. Отбрасывая литературу, они превращаются в чистых политикапов. Тут они настолько «рреволюционеры», что громят уже и идею коммунизма, хотя знают, что революция возникла во имя коммунизма и именно поэтому приобретает всемирный характер. Им нужна революция без коммунизма, революция для революции, то есть революция без цели, идущая в Ничто и сама себя удушающая в этом Ничто.

ГЛАВА 4

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Письма профессору Бела Кёпеци

(В главе сведены воедино три моих письма венгерскому ученому).

Дорогой товарищ профессор!

Ваша статья «Этапы развития социалистического реализма» привлекла мое внимание богатством своего содержания и той откровенностью, с какой в ней говорится о наболевших проблемах социалистической эстетики. Заканчивая характеристику основных процессов, переживаемых социалистической литературой на современном этапе развития, Вы пишете: «В связи с изложенным хотелось бы обратить внимание на одно странное противоречие: многие писатели считают себя социалистами, но лишь немногие признают социалистический реализм. Причину этого нужно искать прежде всего в искажениях, имевших место в прошлом, а также в том, что общественное мнение подчас до сих пор отождествляет социалистический реализм со схематизмом. И здесь мы подходим к вопросу о важности теоретической работы»¹.

На мой взгляд, это верно в отношении ряда социалистических стран и литератур. Полностью разделяю также Вашу мысль о том, что проводимые дискуссии о социалистическом реализме окажутся значительно более плодотворными, если будут опираться на всесторонний анализ современной литературы. Уточним: не только литературы той или иной социалистической страны, не только всей социалистической литературы как международного явления, но и художественного развития всего человечества на современном историческом этапе. Наши литературы развиваются в органических контактах между собой, в сложнейших взаимодействиях с прогрессивными литературами всех континентов,

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 218.

в активных борениях с бездуховной дезинтегрирующей литературной продукцией, в частности, «массовой культурой» исторически изжившего себя частнособственнического мира, что своевременно еще раз было подчеркнуто в выступлениях Н. Федоренко, В. Гирнуса, Я. Штевчека на московской встрече главных редакторов литературных журналов социалистических стран (январь 1971)¹.

Основатели марксистского учения, определяя свои эстетические взгляды, держали в поле зрения литературу от древнегреческих мифов, Гомера, Эсхила, Аристофана и до новейших русских и норвежских романистов, соразмеряли все с такими вершинами, как Данте, Сервантес, Шекспир, Вольтер, Пушкин, Гете, Бальзак, Толстой. Это не мешало им поддерживать первые, во многом слабые ростки социалистической литературы. Более того, именно эти ростки, забота о них, их будущем, чаще всего побуждали основоположников марксизма обращаться к специфическим проблемам эстетики.

Ныне в работах даже многих теоретиков искусства, считающих себя марксистами, встречаются рассуждения о том, что известные положения Маркса и Энгельса о реализме относились якобы к его старым формам и вряд ли обязательны в нашу эпоху. И все как-то забывают сказать, что эти положения формулировались в связи с первыми опытами социалистического искусства. Энгельс развил свои взгляды на реализм, когда речь зашла о необходимости отвести «в области реализма» достойное место изображению революционного движения народных масс, полусознательной и сознательной борьбы рабочего класса за освобождение свое и всего человечества (письма Маргарет Гаркнесс и Минне Каутской). Маркс сделал то же самое, рассматривая опыт создания социалистической драмы на историческом материале (письма Ф. Лассалю). Иначе сказать, Маркс и Энгельс, говоря о реализме, имели в виду не только тот реализм, который уже становился историей, но и тот, которому предстояло открыть новый мир, нового человека.

Как Вы, профессор, наверное, знаете, на сознатель-

¹ См. «Иностранная литература», 1971, № 2, стр. 255—256.

ном замалчивании этого факта построил свое «исследование» «Маркс, Энгельс и писатели» американский «советолог» Петер Демец, пытавшийся, как верно заметил Б. Рюриков, «доказать, что современные марксисты, отстаивая реалистическое искусство, совершенно неосновательно ссылаются на Маркса и Энгельса»¹. Петер Демец утверждал: «Маркс не имел ничего общего ни с «социалистическим», ни с каким-либо другим реализмом, он даже не употреблял этого термина»². И еще: «Энгельс занимался вопросами реализма и проблемой тенденциозности искусства не потому, что они представляли для него принципиальный теоретический интерес, а просто из любезности»³. То же самое утверждал и французский критик Вольдемар Жорж в статье «Парадоксы реализма». «Ни одна строчка у Маркса,— писал он,— не оправдывает и не предвидит социалистического реализма»⁴. Все это делалось с расчетом лишить высказывания Маркса и Энгельса «принципиального теоретического интереса» и тем самым разрушить фундамент современной марксистско-ленинской эстетики.

Нам не следует забывать об этом, когда мы слышим рассуждения, что век научно-технической революции якобы создал принципиально новую действительность, наполнил ее содержанием, изменяющим самые основы эпохи. В действительности старый мир по-прежнему расколот на классы, большинство людей страдает. «К 60-м годам,— справедливо писал Джек Сазерленд,— миллионы людей в капиталистическом мире вдруг остро осознали, что данное общество идет к своему неминуемому краху и на нем лежит печать проклятия без надежды на искупление. Сознание этого еще больше обострилось в результате захватывающих дух технических достижений человека, впервые в истории вышедшего за пределы земной атмосферы. Парадоксальное противоречие между огромными возможностями человека и ужасающими ограничениями, которыми связывает миллионы людей больное западное общество, поразило,

¹ Б. Рюриков, Социалистический реализм и его «испытатели». — «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 191.

² Peter Demetz, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus, Stuttgart, 1959, S. 171.

³ Там же, стр. 172.

⁴ «Das Kunstwerk», 1959, N 12, S. 3.

как удар молнии»¹. Идет острая классовая борьба. Растет, мужает рабочий класс, добиваясь своих человеческих прав, вписывая все новые страницы в историю. Все это должно, по нестареющим словам Энгельса, «занять свое место в области реализма»².

Чутко улавливая все новое, чем обогатился реализм после Маркса, Энгельса, Ленина, соглашаясь с тем, что основоположники марксизма-ленинизма не давали решений, действительных на все времена, мы в то же время не должны позволять нашим противникам надеяться, что откажемся от ключа, полученного из рук великих учителей.

И Вы, профессор, совершенно правы, когда, обращаясь к спорным проблемам теории социалистического реализма, предлагаете подойти к ним во всеоружии нашей науки, строго соблюдая принцип научного историзма. Это необходимо сделать еще и потому, что, как Вы справедливо отмечаете, не один наш старый оппонент Гарри Левин утверждает, будто бы мы цепляемся за «лишенное исторического содержания понятие социалистического реализма», выдвинутое якобы из чисто политических соображений Сталиным, Ждановым и Горьким (выступление на сессии Американской ассоциации сравнительного литературоведения в 1968 г.). К величайшему сожалению, даже в социалистическом лагере есть и писатели, и эстетики, либо отрицающие существование социалистического реализма вообще, либо признающие его чем-то таким, что насильственно внедрялось в искусство на определенном этапе.

Передо мною материалы научного симпозиума, состоявшегося 8—10 апреля 1970 года в Загребе. Доцент Загребского университета Станко Ласич выступил с докладом «Три концепции социалистического реализма». Он говорил о том, что после 1948 года в Югославии наблюдаются три направления в отношении к теории социалистического реализма. Первое он назвал «направлением максимального сохранения». Многочисленные сторонники этого направления, по словам докладчика, господствовали в печати с 1949 по 1952 год. Хотя они сознавали, говорит он, что концепция социалистического

¹ «The Morning Star», 13/1 1970.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 37, стр. 36.

реализма не может существовать неизменно в своем догматическом виде, тем не менее «широту взглядов, презрение к догме, стихийность, непризнание авторитетов» квалифицировали как «непартийность». Представители этого направления ставили задачу: «Искусство должно служить современному конкретному революционному действию»¹.

Второе направление Станко Ласич определил как «разрушение синтеза (*дезагрегације синтезе*)». «После 1952 г.,— говорил докладчик,— оно становится доминирующим. Это направление проповедует разрушение синтеза искусства и революции, отказываясь признавать в какой-либо степени необходимость этого синтеза для их существования и смысла». Наиболее деятельным в этом направлении, по мнению Ласича, были «модернисты». Знаменательно замечание докладчика: «Его сторонники еще не решаются открыто высказать свое безразличие к задачам революции».

«Третье направление,— продолжал Ласич,— появилось как судорожная попытка спасти синтез искусства и революции. Его исходный тезис заключается в том, что искусство без революции бессмысленно, а революция без искусства неполна. Его сторонники считают возможным подлинное социалистическое служение революции с эстетических позиций». Наиболее энергично эту позицию защищал М. Крлежа в 1954 году на Третьем съезде писателей в Любляне (5/X 1954).

По утверждению докладчика, все три направления не только существуют до сих пор, но и борются. «Тем не менее нет никакого сомнения в том,— утверждает он,— что югославское искусство, его представители в своем подавляющем большинстве отвергли синтез искусства и революции. Левая литература в прежнем значении этого слова более не существует».

Весьма любопытны заключительные слова доклада: «Съезд 1954 г. с драматическим выступлением Крлежи остался далеко позади. У нас онова есть все, что имеется в Европе. Но — второго сорта (*у другоразредном квалитету*)».

Трудно понять, как сам Станко Ласич относится

¹ Цитирую здесь и далее по отчету, напечатанному в газете «Борба», 28/I 1970.

к этому: сожалеет ли о том, что отказ от социалистического реализма обернулся засилием второсортной литературы, или же надеется, что это — явление временное? Но легко заметить по самой постановке им вопроса, что он принадлежит к исследователям, которых Вы, профессор, с полным на то основанием упрекаете в антиисторическом подходе к изучаемой проблеме¹ и утверждаете: «Для этих людей преодоление догматизма означает одновременно отказ от социалистического реализма. Против подобных взглядов нужно выдвигать принцип историзма в широком понимании, — необходимо учитывать, с одной стороны, взаимоотношения искусства и общества, а с другой — наличие постоянных и меняющихся признаков социалистического реализма»².

Собственно, взгляды, подобные изложенным в докладе Станко Ласича, находятся, мягко говоря, в разноречии с самой литературой, отвергаются литературным процессом, как только в нем появляются первые значительные произведения нового типа, например, «Мать» Горького. Но Вы правы: «Недостаточно было бы эту ситуацию связывать только с именем Горького»³.

Люди, отвергающие социалистический реализм по указанным выше соображениям, забывают, что специфические явления художественного творчества, позднее объединенные этим определением, возникали с начала XX столетия всюду. Можно спорить, приложимо или не приложимо понятие «социалистический реализм» к роману «Огонь» Барбюса, но нельзя отрицать, что в нем мы находим новое художественное качество, высокий реализм его отвечает социалистической надеждой. «Огонь» Барбюса возник на основе, если использовать Ваши слова, новых взаимоотношений искусства и общества, с одной стороны, развития, продолжения (роденовское *«continue»*), обновления художественных достижений прошлого — с другой. «Мрачная книга его, — сказал

¹ В начале 1971 года Станко Ласич выпустил в Загребе книгу «Конфликт в лагере левой литературы (1928—1952)», в которой стремился доказать, что «отношения между искусством и революцией строятся на фундаментальной антиномии, что «нельзя добиться гармоничного и абсолютного синтеза искусства и революции», что «они противоречат друг другу» («Комунист», 4/III 1971).

² «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 215.

³ Там же.

о Барбюсе Горький,— страшна своей беспощадной правдой, но всюду во мраке изображаемого им сверкают огоньки нового сознания...» (XXIV, 199—200).

Не менее интересно под этим же углом посмотреть на «социальный реализм» в довоенной Югославии, на «пролетарскую литературу» в Германии, Японии, на мощные социалистические течения в немецкой, болгарской и других литературах периода между двух мировых войн.

Крупнейший современный русский писатель Леонид Леонов любит повторять: «Ничего не выбрасывайте за окно: подберут другие!» Тот, кто так легко выбрасывает из предыстории и истории социалистического реализма отмеченные явления, проявляет воистину тамерлановскую расточительность, видимо, заранее решив остаться без ничего. Лучше всего об этом свидетельствует то, что ныне наблюдается в сфере эстетических исканий.

Отвергая реализм вообще и социалистический реализм в особенности, экстремисты от эстетики не смогли взамен выдвинуть ничего более универсального, способного помочь писателям разобраться в головокружительной сложности, противоречивости мира сего. Не удивительно, что они умудряются одновременно и отрицать всякий реализм и поддерживать «реализм без берегов», искусно стирая грань между подлинным реализмом и «модернизмом». Они же — фанатические приверженцы натуралистической (на их языке: документальной) «литературы разоблачений», а заодно и «аллегорической литературы», «фантастического реализма», «мифизирующего зло в социалистическом мире», как справедливо отмечается в Вашей статье.

Нет сомнения, что эта несостоятельность на каком-то этапе побудит их броситься в другую крайность и использовать в своих целях то, что им не удалось сломать. Насколько я понимаю, здесь тоже кроется одна из причин, побудивших Вас призвать историков и теоретиков социалистического реализма заново пройти по его путям, чтобы, освободив нашу теорию от действительных догм, схем и прочих «накладок времени», способствовать дальнейшему ее развитию.

В сложном процессе становления социалистического реализма как исторически закономерного явления Вы устанавливаете несколько этапов, которые, как я тоже

думаю, могут быть *mutatis mutandis* отнесены ко многим отдельным литературам нового мира¹.

Исследователи русской литературы начало первого этапа склонны относить к более раннему времени, чем Вы (соответственно, и предыстория заканчивается раньше), связывая его с появлением таких произведений, как «Мещане», «На дне» Горького. И в этот период, и позднее, рядом с формирующимся реализмом социалистического типа существует мощное течение социалистического романтизма, представленного такими шедеврами, как гимны «Смело, товарищи, в ногу!» Л. Радина, «Интернационал» в редакции А. Коца, как польские революционные гимны «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны» в переводах Г. Кржижановского, как «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Человек» М. Горького, как стихотворение «Рабочий он и властелин» Акопа Акопяна, как поэзия Яша Райниса.

Следует отметить, что по мере назревания в России революционной ситуации двуединый поток социалистического искусства не только все расширяется, но и с нарастающей силой воздействует на другие течения, не исключая и символизма.

Воздействие продолжается и в годы первой русской революции, и позднее. Сама же социалистическая литература в России обогащается не только замечательными шедеврами Горького, но и такими произведениями, как рассказы о 1905 году Серафимовича, гимны «Аве, сол!» Я. Райниса, «Мы кузнецы...» Ф. Шкулева, стихотворения 1905—1906 годов Е. Тарасова, пролетарская поэзия «Звезды» и «Правды», басни Д. Бедного, «А кто там идет?» Я. Купалы, «Fata morgana» М. Коцюбинского, цикл поэм «Новое утро», «Красные воины», «Равенство» А. Акопяна, «Ave, vita!» Ю. Янониса, «Эй, рабочий!» Хамзы Хаким-заде Ниязи.

Среди названных и многих не названных тут произведений есть реалистические, есть романтические. Немало было попыток вложить социалистическое содержание и в другие формы: импрессионистскую, символистскую, экспрессионистскую. Но во главу угла в социалистиче-

¹ Ср. решение этой проблемы в книгах: С. Петров, Возникновение и формирование социалистического реализма, М., «Художественная литература», 1970; Васил Колевски, София, Литература на свобода, 1969.

ском искусстве все более полновластно выдвигается реализм. Общеизвестным лидером новой, складывающейся социалистической литературы становится Горький.

Горьковский тип реализма отнюдь не исключал в новой социалистической литературе других типов его. К тому же социалистический реализм, взятый в его, так сказать, всероссийском масштабе, даже в дореволюционный период проходил в своем развитии несколько ступеней, с которыми, кстати, связано понятие «пролетарского искусства».

Существовали и целые течения, условно говоря, пограничные, промежуточные.

«Пограничных» явлений особенно много в этот период и в других литературах. Сошлюсь хотя бы на Верхарна в бельгийской, Джека Лондона в американской. Впрочем, «Железной пятой» Джек Лондон закладывал краеугольный камень социалистического реализма в американской литературе так же, как закладывали его в литературах английской Роберт Трессел «Филантропами в рваных штанах», датской — Мартин Андерсен Нексе «Пелле-завоевателем», во французской — Анри Барбюс «Огнем»...

Второй этап, который Вы, профессор, связываете хронологически с 1917—1932 годами, характеризуется тем, что социалистический реализм утверждается как ведущее направление и как основной художественный метод в литературе нового мира. В него втягивается, художественно трансформируясь, все прогрессивное из других направлений в результате мощного развития социалистического движения в мире и связанного с этим возвращения лучших писателей к реальности, как хорошо сказал когда-то Арагон. По крайней мере, в начале этого этапа в советской литературе рядом с реализмом существовали и романтизм, и экспрессионизм, и другие течения, совершавшие внутреннюю эволюцию под мощным воздействием революции и вызванных ею литературных завоеваний.

Третий этап развития социалистического реализма Вы хронологически определяете 1932—1955 (1934—1953?) годами. Уже на этом этапе советская литература развивается в русле единого художественного метода социалистического реализма. И это — время крупнейших достижений искусства социалистического реализма

как явления международного. Есть определенная закономерность в том, что именно на этом этапе социалистический реализм оформляется как марксистская литературная теория. Вместе с тем это один из самых сложных этапов развития социалистического искусства как международного явления. В последнее время немало писалось о противоречиях, сложностях, трудностях роста социалистической литературы в тот период. Были попытки просто-напросто зачеркнуть его; буржуазные «советологи» М. Хэйуорд, Э. Браун, У. Виккери характеризовали его как сплошную «травму», как «выжженное поле», «темную ночь». Подобные попытки встретили обоснованный отпор прежде всего потому, что не соответствовали действительному существу литературного процесса, литературы, продолжавшей мужественно, хотя и затрудненно идти и в это время вперед и давшей миру такие шедевры, как четвертая книга «Тихого Дона», вершинные стихотворения и поэмы Поля Элюара, «Коммунисты» Арагона, «Всеобщая песня» Неруды... Сохранялась непрерывность процесса развития во всех социалистических литературах. Тем отраднее прочесть в Вашей статье: «Негативную точку зрения на этот период я не разделяю точно так же, как и апологетизацию его»¹. Обязанность подлинного ученого — быть справедливым не только к положительным, но и к отрицательным явлениям действительности и литературы.

А как обстояло дело в области литературной теории? Верно ли, что «в это время в теории, а отчасти и в писательской практике, стало господствующим узкое, нередко догматическое и шаблонное понимание социалистического реализма», что «емкое, «открытое» это понятие попытались привязать к одному стилевому направлению»², как утверждает в Вашей статье?

Ведь не в какой-либо другой, а именно в этот период было впервые сформулировано понимание социалистического реализма, его основных категорий Горьким, Луначарским, Брехтом, С.-К. Нейманом. В специальной работе «Формирование теории социалистического реализма» А. И. Метченко, отметив все протори и убытки, связанные с особенностями исторического момента, тем

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 216.

² Там же.

не менее приходит к выводу: «30-е годы в развитии теории социалистического реализма — время больших открытий, гениальных наметок»¹. Определение же, близкое к Вашему, он дает, когда говорит о периоде, примерно, с 1946 по 1953 год: «Сосредоточение внимания на том, что оближает писателей друг с другом, — очень важная задача критики особенно в эпоху социализма, — стало чуть ли не единственным принципом анализа и обобщения — и — как это ни парадоксально — превратилось в источник разъединения писателей, так как условием сближения на практике оказывалось признание одного стилевого направления»². И еще: «В 40-е — 50-е годы литературоведение в сущности перестало заниматься серьезной разработкой теоретических проблем метода... Стал преобладать жанр монографии... К тому же в большей части монографий не принципы метода выводились из конкретных факторов, а, наоборот, формула метода, зафиксированная в Уставе ССП, чаще всего «накладывалась» на изучаемые явления»³, отчего страдали и литература, и теория. Вместе с этими и другими замечаниями негативного порядка исследователь подчеркивает, что и на этом отрезке истории сама природа нового художественного метода не была изменена, что А. Фадеев упорно отстаивал многообразие форм социалистического реализма, что еще в 1952 году «Правда» нанесла удар по теории бесконфликтности. Так действительно обстояло дело у нас и, как Вы знаете, не только у нас.

Наметив период, хронологически определенный словами «после 1956 года», Вы отказались характеризовать его. Можно только догадываться, что именно с этим периодом Вы связываете то, с чего начинаете статью: «некоторые исследователи, не считаясь с очевидностью, попросту отрицают существование социалистического реализма», и даже «среди марксистов встречаются люди, считающие, что социалистический реализм, в сущности, есть не более чем продукт определенной эпохи (1934—1956 годы), которую в искусстве характеризует схематизм»⁴. Строя статью «по принципу кольца», Вы закан-

¹ Сб. «Советское литературоведение за 50 лет», Изд-во МГУ, 1967, стр. 197.

² Там же, стр. 204—205.

³ Там же, стр. 203.

⁴ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 215.

чиваете ее вопросом: «Можно ли, вопреки всем сложностям, говорить о существовании литературы социалистического реализма после 1956 года?» И отвечаете: «По-моему, можно, и наша задача сейчас состоит в том, чтобы, исходя из процессов, идущих в литературе, опираясь на уточненные категории марксистской эстетики, определить особенности этого нового этапа»¹.

Откликаясь на Ваше предложение, я тоже хотел бы сказать: и можно, и нужно, и должно говорить о существовании литературы социалистического реализма после 1956 года. Но прежде несколько уточнений в связи с предлагаемой Вами периодизацией. То, что Вы осторожно обозначаете словами «после 1956 года», началось значительно раньше, сперва в Югославии, потом перекинулось в некоторые другие страны. В известном Вам венгерском документе «Литературная критика — действенное оружие идеологической борьбы» констатировалось: «После 1953 года в литературной критике (речь идет о Венгрии.— А. О.) стали все сильнее проявляться не только ревизионистские, но и открыто буржуазные взгляды. Эта эстетико-идеологическая атака против социализма была частью антимарксистского наступления по всему фронту. Она ослабляла позиции социалистической литературы, вызвав идейный разброд и шатания у части критиков: некоторые из них выступили против марксизма»².

Указанный же Вами, профессор, 1956 год был по-своему критическим. Вспомните, что именно в этом году Морис Надо, редактор журнала «Леттр нувель», попытался окончательно рассорить сторонников социалистического реализма, предложив им диалог-ловушку на основе беспрецедентной анкеты. Среди десятка провокационных вопросов в анкете был и такой: «Что вы думаете о теории «социалистического реализма»? Верите ли вы, что благодаря этой теории писатели и художники-коммунисты (в СССР и в странах капитализма) создали новые и ценные формы искусства?» В той же анкете социалистический реализм истолковывался как политическая формула «в области культуры, обреченная

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 218.

² «Иностранная литература», 1961, № 6, стр. 210.

³ Там же.

на исчезновение», а принцип партийности сводился к «контролю партии над художником»¹.

«Обращение к интеллигенции» Мориса Надо оказалось настоящей находкой для «советологов» всех капиталистических стран. Порой даже кажется, оно сочинялось не без их участия. Во всяком случае, аналогичные формулировки с тех пор мелькают в сочинениях «советологов» США, ФРГ, Японии, Англии.

Некоторые из этих формулировок, к сожалению, были некритически восприняты отдельными литературоведами и критиками из социалистического лагеря, что способствовало усилению колебаний в области социалистической эстетики. Амплитуда колебаний оказалась настолько значительной, что в отдельных странах социализма не только теоретики, но и главные органы печати избегали пользоваться термином «социалистический реализм».

Вы, профессор, совершенно правы, когда указываете, что все еще живы выдававшиеся кое-кем за альтернативные по отношению к социалистическому реализму концепции «большого реализма», «реализма без берегов», «нового реализма», «реализма XX столетия», «народного реализма». Их поддерживают, игнорируя критику, которой подвергались подобные концепции на страницах мировой печати, очень убедительную критику. Вспомним выступление Андре Стиля в связи с теориями Р. Гароди, в котором он говорил, что, стремясь «довести до крайностей и даже превзойти концепцию без берегов», Р. Гароди на самом деле пытается на место отброшенного догматизма утвердить «новый догматизм, в глазах которого реализм кажется подозрительным, устаревшим, преодоленным, решительно виноватым в пропаганде, схематизме, натурализме, популизме, увриеризме и т. п.»² Люсьен Сэв очень точно заметил: в трактовке Гароди понятие реализма настолько открытое, что теряет свое существование³.

Когда-то наш реализм пытались привязать к одному стилевому направлению и тем самым, насильственно сжимая его, калечили до неузнаваемости. Теперь его пытаются привязывать ко всему на свете, растягивая до

¹ «Les lettres nouvelles», IV 1956, pp. 23—27. Ср. также «Иностранная литература», 1957, № 8.

² «Cahiers du communisme», V—VI 1966, p. 56.

³ Там же, стр. 100.

искажения его сущности. Но делается это, казалось бы, из самых благих намерений.

Правильно назвав социалистический реализм несущими крыльями литературы, Арагон доказывает, что эти крылья должны простираться как можно шире, порой, кажется, так широко, что ими и взмахнуть не удастся, разве что застить свет. «Я имею,— говорит он,— свою концепцию социалистического реализма — *открытую*, не догматическую, которая позволяет художнику, считающему себя социалистическим реалистом, обогащать собственное искусство, вскармливая его не только на отведенной лужайке, но везде, где он может найти для себя корм, проверяя себя критическим оком своего мировоззрения»¹.

Все зависит от того, что будет приниматься за «корм». Почитаем дальше: «Понятие социалистического реализма может и должно выходить за свои границы, нигде оно не может застыть в неприкасаемом определении: интернациональный опыт реализма требует постоянного сопоставления произведений, которые он создает, с его принципами. Я бы добавил даже, под свою ответственность, что необходим постоянный пересмотр (*le constant ré-examen*) социалистического реализма не только в свете его собственных принципов и произведений, но также всего опыта, который накоплен вне его, даже противоположного ему (*voire contradictoires*): это должно даже составить его величие, если он будет способен объяснить, осветить, ассимилировать этот опыт, извлечь из него то, что отвечает человеческому прогрессу»².

Против этого опять-таки можно не возражать, если речь идет не о пересмотре, а о выверке принципов социалистического реализма всем художественным опытом человечества³, если выход за границы не понимается как ликвидация всяких границ. Конечно же, социалистический реализм не может и не должен застывать в неприкасаемых формах. Но не следует забывать, что, как

¹ А р а г о н, *J'abats mon jeu*, Paris, 1959, p. 140.

² Там же, p. 167.

³ Не пересмотр, а, как Вы правильно говорите в предисловии к антологии «Социалистический реализм», развитие лучших традиций и достижений «под знаком постоянного совершенствования и обновления» (т. I, стр. 60).

справедливо сказал Радован Зогович, даже самая могучая река может течь лишь в берегах, без берегов она чаще всего превращается в болото.

В статье «Конец «Реального мира», опубликованной в качестве послесловия к окончательной редакции романа «Коммунисты», Арагон пишет: «Социалистический реализм не может быть реализмом рутины. Так же, как социализм, он должен иметь характер непрерывно экспериментальный, он должен быть искусством вечно обновляющимся. Для него не существует ничего более противоположенного, чем формула, рецепт, повторение». И далее, заявив, что считает реализмом будущего — реализм экспериментальный, Арагон не просто защищает его как от тех, кто сводит все к традиционализму, так и от тех, кто незаконно претендует на монополию в области экспериментов, — но с непонятным вызовом утверждает, будто защищаемый им социалистический реализм в корне отличается от всего, что считалось социалистическим реализмом до сих пор. Он пишет: «И если я требую права гражданства для экспериментального реализма, реализма, способного ответить на вопросы, которые ставит перед нами жизнь, реализма, который шествует рядом с великими открытиями, с новой наукой, реализма, соразмерного с новыми областями, открывающимися перед человеком в ускоренном темпе, — то речь идет о реализме, который не может довольствоваться только констатацией, запоздалым описанием происходящего, не может быть реализмом номенклатурным. Для искусства всегда было недостаточным показывать лишь то, что видно и без него...»¹

Удивительно то, что это пишет Арагон, не раз утверждавший прежде, и правильно утверждавший: реализм Горького, реализм Маяковского, реализм многих других социалистических писателей никогда не удовлетворялся изображением того, что видно и без него, напротив, это всегда был реализм великих открытий. Ведь это Арагон, говоря о Горьком, назвал советскую литературу «действительностью, перестраиваемой заново». И он же сказал, что богатство поэтической мысли у Маяковского «увлекает к бесконечным открытиям»².

¹ A r a g o n, Les Communistes. Roman, t. IV, Paris, 1967, pp. 435, 438.

² А р а г о н, Собр. соч., т. 10, стр. 396, 441.

Надо признать, что в теперешних своих утверждениях Арагон не оригинален. В 1963 году, выступая на встрече писателей Европы в Ленинграде, Ганс Магнус Энценсбергер высказывал пожелание, «чтобы советская литература постоянно подвергала пересмотру свои методы»¹. С ним на той же встрече солидаризировался Ганс Вернер Рихтер, заявивший, что он «желал бы, чтобы русские писатели скорей вышли в своем развитии за пределы социалистического реализма, и хотел бы, чтобы им была дана возможность сделать это»².

Эти пожелания возникли несомненно в результате плохого знания советской литературы писателями, исходящими из ложного убеждения, будто социалистическому реализму, как утверждал на той же встрече А. Роб-Грийе, «не нужны поиски художественной формы», будто социалистический реализм «избегает всяких новшеств в области художественной формы»³. Но непонятно, почему их подхватил Арагон, знакомый с лучшими произведениями социалистического реализма не понаслышке. Ему-то, по крайней мере, хорошо известно, что для настоящих мастеров социалистической литературы проблема новых выразительных средств никогда не теряла своей актуальности, что ни Барбюс, ни Горький, ни Маяковский, ни многие другие писатели никогда не ограничивались в этой области уже достигнутым, а упорно искали новые средства художественного выражения, смело углубляясь в сферы неизведанного. То же делал сам Арагон и в «Базельских колоколах», и в «Коммунистах». И, казалось бы, кому, если не Арагону, опротестовать беспочвенное утверждение того же А. Роб-Грийе, высказанное в речи на встрече европейских писателей в Ленинграде: «Коренное отличие, по-видимому, разделяющее сторонников того, что здесь несколько обобщенно и неопределенно называли реализмом и что я лично назвал бы социалистическим реализмом, и сторонников «нового романа» — если пользоваться столь же общим и неопределенным термином, — по-моему, заключается в следующем: писатели социалистического реализма ограничиваются только теми ценностями — политическими, социальными, моральными, — какие им уже извест-

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 220.

² Там же, стр. 242.

³ Там же, стр. 247.

ны, в то время как мы — я смею надеяться — стремимся открыть новые ценности»¹. Вместо этого Арагон открыл карты, и — они оказались... чужими.

Впрочем, быть может, сам этот факт — по правилу исключения — лишь овидетельствует о том, что мастера социалистической литературы не мыслят себе ее без постоянных исканий и скорее готовы преуменьшить, чем преувеличить свои достижения. Именно это и отметил Джакомо Дебенедетти, когда утверждал:

«Ход диалога преподнес сюрприз — по крайней мере нам, представителям Запада, которые, к сожалению, недостаточно знакомы с романами и повестями социалистических стран.

Мы увидели, что сегодня роман в социалистических странах обогащается более сложными, более интимными и психологически глубокими оттенками. Авторы подходят к человеку, сознавая всю сложность жизни и чувствуя себя свободными от заранее принятого намерения живописать судьбы только положительных героев. Социалистический реализм сегодня — явление более всеобъемлющее и более современное, чем это представляется слишком поверхностным западным судьям.

Чтобы быть искренним, нужно признать, что в состоявшемся диалоге именно западный экспериментализм выглядел догматическим в настойчивом утверждении собственного права на «антидогматизм», на «проникновение в неизведанное» и т. п.»²

Учитывая это, можно было бы не останавливаться на давнем споре, если бы... если бы кое-кто в социалистическом лагере не соблазнился «новациями» модернизма и не попытался «принципиально» обогатить ими социалистический реализм. Не буду в связи с этим обращаться к упомянутым Вами романам Арагона «Гибель всерьез» и «Бланш, или Забвение», которые действительно «могут служить примером того, как возрождается к жизни сюрреализм в творчестве одного и того же писателя»³. Как Вы, я не могу согласиться с Пьером Дэксом, увидевшим в них главную тенденцию социалистического реализма⁴.

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 226.

² Цит. по статье: И. А н и с и м о в, Ленинградский диалог о современном романе. — «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 250.

³ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 217.

⁴ О меняющихся позициях П. Дэкса см.: Т. Б а л а ш о в а, Рвется нить Ариадны. — «Иностранная литература», 1970, № 3.

Не менее яркий пример — целое течение в югославских литературах. Заявив, что современный человек «искривлен, измучен, скрытен... нервен, вспыльчив, взбалмошен, нетерпим, расслоен... джунглеобразен, разрушен», О. Давичо попытался при изображении его в романе «Бетон и светляки» синтезировать реализм с модернизмом. Синтез обернулся дегуманизацией, унижением и человека и искусства, а реализм снизился до эмпиризма. Не достиг успеха в этом направлении даже такой большой писатель, как Михайло Лалич. Впрочем, неуспех предсказывали советские ученые, когда писали: «...Учитывая... противоположность исходных позиций сторонников модернизма и сторонников реализма, следует сказать, что нельзя соединять явления, взаимоисключающие друг друга: модернистское стремление изображать мир как бессмысленный хаос, ад, путаницу яви и бреда — с требованием нашего времени отражать основные закономерности движения человечества к социализму и коммунизму; невозможно объединить буржуазный индивидуализм и метафизически-идеалистические взгляды на мир с марксизмом; невозможно объединить художественные приемы, разрушающие картину действительности, с приемами, назначение которых — изобразить действительность в присущих ей формах. Или, точнее говоря,— все это возможно, как возможна и любая другая эклектика, но результатом такого эклектического смешения, как это показала и практика некоторых югославских писателей, может быть только одно — творческое фиаско даже самых талантливых писателей»¹.

Несмотря на это, некоторые югославские критики продолжают ориентировать писателей на модернизм, в крайнем случае, на «чисто натуралистическое воспроизведение мира, или синтез двух стилей, который мы могли бы назвать натуралистическим символизмом». Так писал в январе 1970 года Павле Зорич на страницах ежемесячника «Савременик», успокаивая тех, кто опасается «возможного возвращения литературы к фиксации «кусков жизни».

¹ В. Николин, Е. Рябова, В лабиринте модернизма (О некоторых тенденциях в современной югославской литературе). — «Иностранная литература», 1959, № 6, стр. 193.

Между тем процесс «возвращения» уже начался и не обратим.

Социалистическая литература не осталась равнодушной к спорам о реализме, бушевавшим во всем мире. Она вслушивалась в них, но не прекращала своего движения. Соблазнившись «модой», а еще больше шумным успехом, который обещало следование моде, то один, то другой писатель покидал ее ряды. Но и это ее не смущало. Она-то знала, что сила не в том, что шумно, а в том, что прочно.

Позвольте, дорогой профессор, сделать маленькое отступление. Согласившись по предложению Общества «Италия—СССР» посетить осенью 1969 года Италию, я принялся за чтение лучших произведений последнего десятилетия и был обрадован тем, что итальянские писатели продолжают упорно искать пути к настоящему большому, остро *социальному* реализму. Об этом писал еще в 1961 году на страницах «Контемпоранео» Карло Салинари. Его статья так и называлась «На путях к реализму». Он утверждал: «...Речь идет о возобновлении попыток найти путь к реализму»¹. В последующие годы этот вопрос приобрел еще большую неотложность, если судить не только по творчеству Альберто Моравиа, или Франческо Йовине, но и по книгам Васко Пратолини, Паоло Вольпони, Гоффредо Паризе, по пьесе «Памятник» Эдуардо де Филиппо.

Не менее обрадовало меня и то, что прогрессивная эстетика, критика, литературоведение в Италии продолжали ориентировать писателей на реализм (они говорят: «современный реализм») как основной метод, позволяющий раскрыть перед читателем современный мир, человека, движение общества в их подлинной глубине и многомерности (см.: «Мифы и сущность итальянского декадентства» Карло Салинари — 1960, «Литература и идеология» Джан Карло Феррети — 1964, «Критика вкуса» Г. Делла Вольпе — 1967). Правда, несколько удивило то, что, защищая реализм, доказывая, что он может быть плодотворным лишь при умении писателей видеть мир с высоты самой передовой идеи века, эстетики и критики, за исключением Вольпе и А. Сакка, избегали понятия «социалистический реализм».

¹ Цит. по публикации в журнале «Иностранная литература», 1962, № 2, стр. 197.

— Дело в том,— ответил на мой недоуменный вопрос один из крупнейших исследователей современной итальянской литературы,— что до сих пор в итальянской литературной среде, даже в прогрессивных писательских кругах далеко не изжито представление о литературе социалистического реализма как якобы догматической, подчиняющейся узко утилитарным задачам. Впрочем, в последние годы итальянская коммунистическая интеллигенция немало потрудились, чтобы снять с живой советской литературы социалистического реализма навязанный ей ярлык, показать яркий, талантливый поток советских книг, которые служат подтверждением многообразия и глубины метода, их объединяющего. И если для итальянской литературы этот термин коммунисты-критики не применяли, то в отношении советской литературы они стремятся «реабилитировать» его на конкретном анализе лучших достижений советской литературы.

В качестве примера были названы статьи критика Витторио Страда, собранные в его книге «Советская литература. 1953—1963», которая вышла в 1964 году в Риме.

Как Вы знаете, профессор, Витторио Страда не удержался на здравой и плодотворной позиции. Спустя три года после выхода упомянутой книги он заявил: «Социалистический реализм, начав очень шумно, заканчивает совершенно незаметно». Назвав социалистический реализм пирамидой из папье-маше, он возвестил городу и миру: «Да, я не принимаю социалистического реализма!»¹ «Новый» взгляд он «закрепил» в книге «Традиция и революция в русской литературе» (1969).

Любопытная деталь: Витторио Страда едко смеялся над теми, кто пытался доказать, будто он, Страда, «не из одной компании с Гароди». На самом деле, конечно, все они из одной компании запутавшихся в реальности как объекте искусства, потерявших всякую цель в своих исканиях. И неспроста сегодня уже мало кто считается с их построениями.

А социалистическая литература и взаимодействующая с нею эстетическая теория продолжают трудное движение вперед. Обогащаясь выдающимися произведе-

¹ «Rinascita», 21/VII 1967, p. 29.

ниями, искусство поднимается на новый этап развития.

К чему приходят сегодня в результате многочисленных переоценок, отрицаний, отвержений писатели, критики, литературоведы, если брать существо дела, а не одну его форму? К признанию, что подлинное искусство неотторжимо от реальной действительности и что оно выполнит свое предназначение только при условии, если художник видит движение этой действительности, проникает в ее тайны, художественно отражает ее с самых прогрессивных позиций. Об этом свидетельствуют многие дискуссии последнего времени. На XVII съезде польских писателей вместо термина «социалистический реализм» предпочитали пользоваться понятием «искусство социалистического гуманизма». Вместе с тем виднейшие писатели защищали искусство большой правды жизни, художественно запечатлеваемой с позиций социализма. Так, Юлиан Пшибось говорил: «Если победила идея марксизма в ленинской интерпретации, если она живет в сознании победоносной рабочей партии, то почему бы ей не проникнуть в умы и сердца столь впечатлительных людей, как писатели... Вполне справедливо, что в период становления социалистического строя мы ожидаем от писателей произведений, пронизанных этим общественным делом»¹.

Есть нечто ободряющее в острой полемике, которая ведется в Югославии. Порой на одной и той же газетной полосе встречаешь взаимоисключающие утверждения. Для Петара Джарджича взаимосвязь искусства и действительности не подлежит сомнению, хотя он и отрицает сложность пути, которым искусство поднимается к реализму, и на этом основании с неоправданным пренебрежением говорит об опыте так называемой «социальной литературы» в период между двумя войнами². Еще более обнадеживающую позицию в этих вопросах занимают критик Милан Чурчинов и писатель Михайло Лалич. Первый на страницах того же номера «Политики» прямо заявляет: «У нас, да и вообще в мире, литература все непосредственнее обращается к действительности...»³ Михайло Лалич, прошедший, как уже говорилось,

¹ «Trybuna Ludu», 8/II 1969.

² «Политика», 7/II 1970, стр. 13.

³ Там же, стр. 14.

сложный путь развития, испытавший свои силы и в социальной, открыто тенденциозной литературе, и отдавший щедрую дань модернистским увлечениям, но никогда окончательно не рвавший с действительностью,—этот большой писатель бросается на защиту «социальной литературы», своего прошлого, когда он в преддверии второй мировой войны писал «марши», «сборы», «стихи-плакаты», готовя себя и народ к борьбе с фашизмом. «К сожалению,—говорит он,—сегодня некоторые, вспоминая эти годы как период рождения «соцлитературы», бранят их, высмеивают, говорят о них как о времени заблуждений, достойных презрения. Не удивительно, что литературу тех лет кое-кто даже ненавидит. Впрочем, эта ненависть вполне естественна, когда она исходит от недобитых фашистов и молодежи, верной своим отцам-коллаборационистам. Удивительно другое — то, что до сих пор не найдется никого, кто бы посмотрел на все это под иным углом зрения. Тогда стало бы ясным, что это была литература молодых для молодых, не вполне зрелая, но яркая, простодушная, неперебродившая еще до конца. При всем этом она была волнующей, полной устремлений, недовершившей и недосказавшей многого, но человеческой и действительной. Есть плодотворные мечты, которые для прогресса и для жизни порой дороже иного опыта. Мечты, в которые мы тогда верили, солидарность и дружба, воспевавшиеся в той «соцлитературе», которой ныне пренебрегают, в различных «песнях-лозунгах», приводили в движение все поколение, зовя его на подвиг, вовлекая достойнейших в борьбу, через которую лишь и можно было попасть в «светлое царство поэзии». В наше время человечество вскармливает своего нового врага, грея его, словно змею, за пазухой. Так было всегда и будет впредь. Внешне этот новый враг выглядит иначе, чем старый, ибо на другой манер стрижет свою волчью шерсть. Обзавелся кое-каким опытом, унаследованным от неудавшейся фашистской авантюры, и ведет себя иначе — не сжигает книг, не преследует культуру, зато торгует учеными, как племенными лошадьми, подкупает деятелей культуры, профсоюзные и другие организации. Иное время — иные методы и яды, а поэтому необходимы другие книги и другие противоядия. Одним словом, если я сегодня пишу не как раньше, то отнюдь не уверен,

что пишу лучше. Свои ранние произведения я создавал более вдохновенно и легко».

Дипломатичный корреспондент, в беседе с которым все это говорил М. Лалич, спросил:

— В какой степени конкретный опыт и определенная историческая действительность обязывают Вас подходить к ним не как к определенным факторам, данным во времени и пространстве, а как к материалу для создания высокохудожественной реальности произведения — «глубже фактов»?

— Не понимаю вопроса. Могу только догадываться о его смысле, а гадания не дают мне почвы для ответа.

— Речь идет о том просторе, который открывается для творческой мысли. Она, в свою очередь, углубляется за счет состояния, близкого к галлюцинациям, возникающего между явью и сном, между кошмаром и действительностью, когда жизнь «как сон, а сон похож на жизнь». Мне кажется, это характерное «лаличевское» видение. Объясните, как вы осуществляете интеграцию реальности — стихийно, автоматически или сознательно?

— Признаюсь, — ответил Лалич, — я часто, а может быть, больше, чем требовалось, использовал состояние галлюцинаций, полузабытья и полудействительности, бреда, лихорадки и кошмара. Главная причина заключается в том, что я сам достаточно часто оказывался в подобном состоянии. Иногда это происходило стихийно, потом я сам искусственно придумывал подобные состояния. Такой прием использовал там, где было трудно подыскать соответствующую форму, или в те моменты, когда я чувствовал усталость или просто лень; когда лицо действительности казалось мне грубым и обидным, или когда я не мог выпутаться из скучных и непоэтичных объяснений и рассуждений, я закрывал глаза и призывал на помощь видения. Сейчас мне кажется, что таких моментов было предостаточно, а поэтому и решил оставить их в покое.

Вопреки желаниям интервьюера, М. Лалич решительно отказался вбивать клин между искусством и действительностью, заявив, что его произведения «критики плохо читали, поверхностно и бегло», и поэтому не заметили, что в конечном счете в них все определяет «сама жизнь и реальная действительность». Он же решительно

отверг так называемое «неангажированное», «незаинтересованное» искусство¹.

Участники дискуссий, прошедших во многих других странах, также возражают против упрощенного понимания реализма, уравнивающего его с натурализмом, с предвзято-идиллическим изображением жизни.

В этом заключается положительный эффект диалектического «снятия», к которому нашу теорию подвели острые споры последних полутора-двух десятилетий. Правда, вслед за лидером итальянского неоавангарда Э. Сангвинетти кое-кому пока кажется, будто, очищенная от догм, схем, регламентаций, теория современного социалистического искусства «преодолеывает» и социалистический реализм. На самом деле существо его остается широко разомкнутым в конкретный литературный процесс, взятый во всем многообразии его направлений, во всей глубине его разнообразных литературных корней. Теория, кажется, приводится в соответствие с действительным характером литературы нового мира. В связи с этим наиболее дальнзоркие теоретики и историки литературы, не боясь демагогических упреков в консерватизме, традиционализме и т. п., вновь возвращаются к понятию «социалистический реализм». Но вкладывают в него несколько иное, чем раньше, содержание, делают его, если использовать ставшее модным слово, более «открытым». Еще одно доказательство тому — Ваша, профессор, статья.

Можно только приветствовать попытки раздвинуть границы социалистического реализма, разумеется, настолько, чтоб не утратить его существа. Лично я горячо приветствую Ваше стремление сделать социалистический реализм более открытым, считаю это во многом обоснованным и неотложным. Такая необходимость обусловливается как более широким пониманием литературных корней социалистического реализма (не ограничивающегося только развитием линии критического реализма), так и тем многообразием течений внутри социалистического реализма, которое наблюдается ныне. Рассматривая вопросы становления литературы социалистического мира, Вы резонно утверждаете: «...Неправильно говорить, что лишь какая-то одна традиция

¹ «Телеграм», 8/Х 1969.

дает перспективы развития новой литературе. Неверно считать, например, что до социалистического реализма смогли дорасти только направления (или отдельные их представители), развивавшие реализм XIX века, или что лагерь нового искусства состоял только из приверженцев авангардизма. Все зависело от конкретной ситуации, от страны, склонностей того или иного писателя. Нельзя не видеть, что главным и определяющим была позиция писателя по отношению к революции. Мнение, будто бы идейно-политическая позиция писателя не играет существенной роли в его художественном развитии, несостоятельно»¹.

Как философское решение проблемы — это верно. Однако это отнюдь не исчерпывающее ее решение. Есть еще эстетический аспект ее. Вы, профессор, не хуже меня знаете, что можно принимать революцию и оставаться в своем творчестве футуристом, как им оставался в первые годы Октября Маяковский. Можно ли сомневаться в четкости политической позиции Пикассо, но разве его творчество — социалистический реализм? Неспроста спекулируя на этом, Э. Фишер пытался нанести удар и по самому принципу взаимосвязей метода и мировоззрения с помощью следующей серии вопросов: «И чью идеологическую надстройку являет собой противоречивое творчество Пикассо? Может быть, «декадентской буржуазии»? Или «колеблющегося мещанства»? Или современного рабочего класса?»²

Конечно, Брехт и Бехер начинали как экспрессионисты, Элюар как сюрреалист, Серафимович как критический реалист, но социалистическими реалистами они стали далеко не сразу и стали потому, что, заняв правильную позицию в отношении к революции, прошли сложный путь развития еще и как художники. Кажется, профессор, в Вашей статье это обстоятельство несколько недооценивается. Во всяком случае, меня смущает то, что Вы даете определения, позволяющие уравнивать *литературу социалистического мира* (Вы пользуетесь термином «новая литература») и *социалистический реализм* на любых этапах их развития, что проти-

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 216.

² Ernst Fischer, Kuns und Koexistenz. Beitrag zu eines modernen marxistischen Ästhetik. Reinbok bei Hamburg, 1966, S. 61.

воречит действительному положению, наблюдаемому в социалистических литературах.

В статье Вы ни разу не говорите о социалистическом реализме как художественном методе, но всегда только как об эстетической системе строителей нового мира. Вольно или невольно, как я уже сказал, снимается художественный аспект проблемы. «Социалистический реализм как способ художественного понимания жизни...»¹ — определяете Вы. Но ведь как художественное явление это не просто способ художественного понимания жизни, но и отражения, воссоздания, пересоздания ее определенными средствами и приемами. Стало быть, не может быть упущена и вторая сторона двуединого явления.

Определяя то, что можно принять за постоянные, устойчивые признаки социалистического реализма, Вы пишете: «Это общее — такое художественное осмысление действительности, при котором в центр внимания ставится человек, личность, рассмотренная в общественном контексте, действия героев исторически обусловлены, и вместе с тем для художников социалистического реализма характерны поиски в искусстве, а также убеждение в том, что можно найти общий язык с читательской аудиторией и воздействовать на нее»². Здесь Вы называете настолько общие признаки, что они могут охватить целые направления не только в литературе XX столетия. Впрочем, далее Вы пишете: «Все это и в технике письма, и, если угодно, в форме по-разному воплощается в творчестве писателей, связанных с различными традициями. Разное понимание жизни может не только порождать индивидуальные художественные различия, но и способствовать возникновению целых художественных направлений и течений внутри литературы социалистического реализма, что вызывается, конечно, не только связями с той или иной традицией. Хорошим примером могут служить направления в советской литературе 20-х годов. Мы не собираемся идеализировать этот период, но определенные выводы, касающиеся образования направлений, из него нужно сделать. Потому что, не решив вопро-

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 215.

² Там же, стр. 216.

са о направлениях, нельзя понять и современное развитие социалистического реализма»¹.

Не могу не согласиться с заключительным утверждением. По-своему Вы также правы, говоря о «целых художественных направлениях и течениях внутри литературы социалистического реализма», поскольку последний понимается Вами как художественно-эстетическая система нового мира, и, судя по приведенной цитате, в данном конкретном случае, понятие «литература социалистического реализма» Вы употребляете как равнозначное советской литературе, отмечая наличие в ней ряда направлений и течений.

Но тут я хотел бы, дорогой профессор, чтоб Вы уточнили: эти течения наблюдаются внутри социалистического реализма? или внутри социалистической литературы? или внутри советской литературы? Как показали ученые, советская литература 20-х годов далеко не была однородным целым, поэтому даже во многом сродные явления вряд ли на том этапе ее развития правильно рассматривать как направления внутри социалистического реализма. В своих эстетических глубинах они скорее определялись старыми художественными методами, нежели новыми влияниями. Со временем, по утверждению исследователей, они трансформировались в органически родственное целое, но еще перед Первым писательским съездом самостоятельность и устойчивость их были настолько значительными, что в уставе ССП социалистический реализм определялся не как художественно-эстетический эквивалент всей советской литературы, а как основной художественный метод ее.

Наш спор отнюдь не ставит под сомнение правильность Вашего утверждения: «Социалистический реализм как способ художественного понимания жизни остается исторически закономерным, поскольку другие направления не в состоянии охватить реальную действительность или изображают лишь отдельные фрагменты ее. Конечно, это вытекает не из субъективного нежелания художников, а из кризиса буржуазного строя. Это, однако, не исключает появления эстетически ценных произведений вне сферы социалистического реализма»².

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 216.

² Там же, стр. 215.

Это верно в отношении советской литературы и 20-х и 30-х годов. Достаточно назвать первые рассказы Бор. Пильняка, его же «Голый год», или рассказы М. Булгакова, его же «Мастера и Маргариту». Да и в сфере произведений, создававшихся с позиций социализма, далеко не все может быть отнесено к социалистическому реализму.

Об этом снова приходится говорить потому, что — хотим мы того или не хотим — в литературах социалистических стран до сих пор рядом с произведениями, которые можно с полным правом относить к социалистическому реализму, создаются произведения, по художественному методу их авторов далекие от него. Я говорю сейчас отнюдь не о тех произведениях, которые Ежи Путрамент однажды определил как политические выходы бездарных и крикливых политиканов, иногда таким образом компенсирующих свою литературную несостоятельность¹. И — не о книгах, авторы которых, как Вы правильно замечаете, «мифизируют зло, осужденное самими же коммунистическими партиями». Тут имеются в виду произведения, лояльные в отношении к новому миру. Не следует лишать их исключительных эстетических достоинств. Сошлюсь хотя бы на творчество Иво Андрича.

Не лучше ли поэтому, уважаемый профессор, те из художественных явлений, которые возникали в результате трансформации различных направлений на социалистической платформе, объединять более широким понятием социалистической литературы, те же из них, которые при этом действительно являются реалистическими, соединять внутри социалистической литературы в единстве, именуемом социалистическим реализмом? В противном случае, мне кажется, мы будем вынуждены прибегать к бесконечным натяжкам, подводя под социалистический реализм явления, не имеющие к нему отношения.

Что касается Вашей мысли о течениях внутри самого социалистического реализма именно как реализма, то она представляется весьма плодотворной. Отвергая ее, вряд ли возможно научно объяснить такие явления, как романы «Железный поток» Серафимовича, «Кровь люд-

¹ «Kultura», 3/XI 1963.

ская — не водица» Стельмаха, «Знаменосцы» Гончара, с одной стороны, пьесы Брехта — с другой. И я понимаю Вас, когда Вы заявляете: «Я, например, не могу считать создававшееся Арагоном, Бертольтом Брехтом или Анной Зегерс совершенно тождественным, скажем, написанному Фадеевым или Леоновым. По-моему, дело и здесь не сводимо к индивидуальным особенностям стиля: обстоятельный историко-литературный анализ может выявить наличие определенных направлений»¹.

Думается, в данном случае вернее пользоваться понятием не «направления», а «течения» или, еще точнее, «типы реализма». Тем более что, развивая свою мысль, Вы далее говорите о художественных явлениях совершенно иного рода, требующих иных понятий, более соответствующих понятию «направление», о чем уже шла речь.

Тут мы переходим к проблемам, которые можно решить лишь на конкретном анализе определенных художественных феноменов в каждой данной литературе.

Еще раз свидетельствую Вам, товарищ профессор, свое глубокое уважение.

Март 1971

¹ «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 216.

ГЛАВА 5
ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРИИ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

(Ответ мистеру Макс Хэйуорду)

Внимательно прочел Вашу, мистер Хэйуорд, обширную статью, напечатанную под сенсационным заголовком «Упадок социалистического реализма»¹. Прочел и — не поздравляю ни Вас, написавшего статью, ни редактора журнала «Сервей», опубликовавшего ее. Не уверен, что сможете понять меня правильно. И все-таки берусь за перо. Берусь не потому, что намерен вступить с Вами в спор, а исключительно для того, чтобы, во-первых, сказать английским читателям то, что Вы от них сознательно или бессознательно утаили, во-вторых, исправить с помощью фактов то, что оказалось искаженным в Вашей статье, в-третьих, раскрыть действительную причину и существо споров о социалистическом реализме, происходящих в советской науке.

Один из величайших ученых XX столетия академик И. П. Павлов считал первым неперменным условием подлинно научного подхода к любому вопросу исчерпывающее знание всех фактов, объективное исследование их и бесстрашное обобщение, даже если результаты противоречат всем нашим желаниям. Рассмотрим под этим углом зрения исходные положения Вашей статьи.

Оставим в стороне повторяемые Вами штампы «советологии», вроде того, что принцип партийности якобы несовместим с объективным показом жизни и поэтому вряд ли правомерно отнесение к социалистическому реализму таких произведений, как «Барсуки» Л. Леонова или «Тихий Дон» М. Шолохова; что будто бы этот метод исключает острый критицизм; что социалистический реализм является, скорее, моральным, нежели эстетическим принципом и т. п. По поводу всего этого мне уже

¹ Max Hayward. The Decline of Socialist Realism.— «Sorvey», 1972, vol. 18, N 1, p. 73—97.

приходилось писать. Желания повторяться не испытываю¹.

Перейдем сразу к существу статьи, начав, так сказать, с исторического тезиса, сформулированного на странице 73 журнала «Сервей» (1972, т. 18, № 1). В 1932 году, пишете Вы, «после секретных приготовлений, связанных с созданием Союза писателей, как гром с ясного неба, появилась доктрина социалистического реализма (этот термин впервые появился в печати в анонимной передовой статье в «Литературной газете» в мае 1932 года; передовая была написана В. Кирпотиним). В последующие годы доктрина получила дальнейшее оформление в ряде выступлений на высшем уровне (в 1934 году в речи Жданова на Первом съезде писателей и затем в 1947 году в его докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград»...) Мне, мистер Хэйуорд, будет очень жаль, если найдется хоть один читатель, который отнесется с доверием к этому тезису Вашей статьи. Почему? Да потому, что в каждой фразе здесь что ни слово, то неточность, если употреблять выражения, исходя из стремления любой ценой сохранить корректность.

Может быть, Вы не располагали возможностью перелистать комплекты советских газет и журналов хотя бы за 1930, 1931 и начало 1932 года, не смогли внимательно прочитать многочисленные статьи, в которых писатели, художники, общественные деятели все чаще подвергали критике существовавшие в то время формы руководства развитием художественного процесса, осуществлявшегося РАПП и идентичными ей организациями, все решительнее осуждали раздробленность, групповщину и порождавшиеся ими «вождизм», администрирование и т. п. Эти выступления подводили к мысли о необходимости либо коренным образом изменить стиль работы существующих творческих организаций, либо найти какие-то новые, более действенные, более соответствующие сложившейся ситуации формы самой организации. Такие

¹ Не буду также касаться Ваших экскурсов в современную советскую литературу, которые, как убедительно уже было доказано советскими учеными, очень далеки от науки (см.: Я. Эльсберг, Дезинформация «по-джентльменски», или Лицемерные воздыхания Макса Хэйуорда.— «Литературная газета», 4/Х, 1972; Н. Владимиров, Хэйуорд на бис по Би-Би-Си.— «Литературная газета», 15/ХІ, 1972.

мысли упорно повторял и развивал в своих статьях Горький (см. «О трате энергии», «О литературе»), одновременно осуждая элементы групповщины и кружковщины в среде литераторов, все более объединяемых, по его мнению, единством общей цели, что должно диктовать «сознание единства общей линии» (XXV, 259). «Кружковщину, дробление на группы, взаимную грызню и шараханья,— писал он 30 сентября 1930 года одному из своих корреспондентов,— я считаю бедствием на фронте литературы»¹.

Из многих десятков фактов привожу первые попавшиеся. Прибавьте к ним бесчисленные письма литераторов, адресованные в редакции газет, журналов, наконец, в ЦК ВКП(б), в которых прямо утверждалось, что РАПП изжила себя. Авторитетнейший советский писатель А. Серафимович отмечал, что руководство РАПП, в прошлом сделавшее немало полезного для советской литературы, в последние годы все глубже погрязает в серьезных ошибках. Он же вместе с Горьким решительно выступил против попыток «ортодоксов из РАПП» помешать Шолохову напечатать третий том «Тихого Дона». В. Ставский, сокрушаясь, что рапповская групповщина тормозит развитие пролетарской литературы, закончил свое письмо в ЦК ВКП(б) словом: «Помогите!» Ф. Панферов, сообщая, что крупнейшие писатели спасаются от РАПП бегством, заключал: «Одно уже это показывает на ту ненормальность, которая имеется в РАПП. Это показывает, что РАПП не способствует плодотворной творческой работе писателя».

Повторяю, мистер Хэйуорд, быть может, Вам не доводилось работать с первоисточниками, копаться в архивах, скрупулезно собирать, систематизировать и обобщать факты. Но ведь в данном случае от Вас этого и не требовалось. Достаточно было обратиться к широко известным в нашей науке статье А. Романовского «Партийное руководство литературой в период подготовки к Первому съезду советских писателей» (сб. «О политике партии в области литературы и искусства», М., 1958) и к его же книге «Знаменательная веха. Из истории становления советской литературы» (М., 1970), к исследованиям В. Иванова, в частности к его монографии

¹ «Коммунист», 1961, № 9, стр. 46.

«Идейно-эстетические принципы советской литературы» (М., 1971), чтобы найти все эти факты и множество им подобных. Не потому ли Вы не обратились к названным работам, что тогда Вам пришлось бы сформулировать начало Вашего основного тезиса иначе, примерно так: «После длительного публичного обсуждения ситуации на литературном фронте, идя навстречу пожеланиям большинства деятелей советской культуры, учитывая коренные изменения в литературной среде, диктовавшие необходимость новых организационных форм, которые бы способствовали сплочению советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства, ЦК ВКП(б) принял постановление о ликвидации РАПП и объединении всех советских писателей, стремящихся своим творчеством активно содействовать строительству социализма, в едином Союзе советских писателей». Так развеивается поддерживаемый Вами миф о «секретных приготовлениях».

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» принято 23 апреля 1932 года. Вслед за тем самими писателями был создан Оргкомитет ССП. В него входили виднейшие писатели, критики, редакторы газет и журналов (среди них — Вс. Иванов, Л. Леонов, Ф. Панферов, А. Серафимович, Н. Тихонов, А. Фадеев, К. Федин). Почетным председателем являлся М. Горький. На них и возлагалось осуществление всех мероприятий по конституированию Союза советских писателей. Сначала Оргкомитет возглавлялся пользовавшимся в то время большим уважением писателей редактором «Известий» И. Гронским, а затем — непосредственно самим М. Горьким (после его переезда из Сорренто в Москву). Ответственным секретарем работал В. Кирпотин, которого в августе 1933 года сменил на этом посту П. Юдин.

Среди важнейших вопросов, которыми Оргкомитет занялся в первую очередь, не случайно оказался вопрос об определении теоретической основы советской литературы, вдохновляющейся идеалами и революционным опытом социалистического движения во всем мире. Почему именно этот вопрос? Потому, что он выдвинулся на первое место во всех литературных спорах задолго до ликвидации РАПП. Собственно, он ставился со времени возникновения советской литературы, ставился каждый

раз, когда та или иная литературная группировка пыталась сформулировать платформу, на которой стремилась объединить своих единомышленников, открыв перед ними перспективу развития литературы нового типа. Эта проблема волновала не только лидеров тех или иных литературных группировок. Она волновала большинство писателей и сначала решалась ими далеко не одинаково. Еще в 1919 году вопрос: какой театр лучше всего отвечает духу времени? — Горький назвал трудным. Великий писатель склонялся тогда к мысли, что и театр, и искусство в целом должны быть героико-романтическими. Напротив, в первой книге «Пролетарского сборника», вышедшей в Москве в 1918 году, его редакторы провозглашали в качестве генеральной линии нового искусства и литературы пролетарский реализм. Знаменитый артист МХАТ В. И. Качалов вспоминал, что однажды ему довелось слышать спор Горького с Лениным. «Вот спорю с Владимиром Ильичем, — сказал Горький Качалову, — по поводу новой театральной публики. Что новая театральная публика не хуже старых театралов, что она внимательнее — в этом спора нет. Но что ей нужно? Я говорю, что ей нужна только героика. А вот Владимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда»¹.

Хотя спор могла разрешить только сама жизнь и связанное с нею развитие нового искусства и литературы, он в дальнейшем не затихал, а обострялся. В издававшемся в 1918—1922 годах Моссоветом при активном участии руководящих деятелей Наркомпроса журнале «Творчество» долго не существовало единства при решении именно этого вопроса. В конце концов журнал склонился к мысли, так сформулированной в заключении одной из редакционных статей: «Преображенный реализм — вот форма нового синтетического и монументального искусства»². Однако на страницах других газет и журналов встречались и прямо противоположные заявления. Не говоря уж о некоторых теоретиках из лагеря футуристов, стремившихся превратить термин «реализм» в бранное слово, о конце реализма, якобы исчерпавшего

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1967, стр. 697.

² «Творчество», 1920, № 11—12, стр. 28.

все свои возможности, не однажды говорили А. Белый, Е. Замятин. Вместе с тем, к немалому удивлению сторонников футуризма, В. Маяковский, которого они считали своим лидером, в 1923 году заявил о необходимости вести «борьбу с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма, основанного на использовании технических приемов всех революционных художественных школ»¹. В. Брюсову успехи нового искусства виделись на путях «неореализма» (этот термин он вынес в заголовок одной из своих работ 1922 года), Ф. Гладкову — «пролетарского реализма», А. Толстому — «монументального реализма»², А. Лежневу — диалектического реализма — «искусства, которое сумеет воспроизводить жизнь в ее непрерывном развитии, в становлении, которое в действительности сегодняшнего дня сумеет показать ростки завтрашнего, зерна грядущего, которое сможет передать жизнь в непрерывном обновлении ее форм»³.

Вступление советского искусства, советской литературы на реалистический путь энергично приветствовал А. Луначарский, оговариваясь каждый раз, что имеет в виду реализм, отнюдь не повторяющий своего предшественника из XIX века, хотя и оглядывающийся на него. Критик условно называл его социальным, подразумевая, что этот реализм вдохновляется идеей строительства нового мира, идеей социализма. В таком же понимании он соглашался принять определение «героический реализм», данное в 1922 году в одной декларации советских художников. Раньше других А. Луначарский констатировал в докладе на Первой Международной конференции пролетарских и революционных писателей (1927) «окончательный поворот литературы нового мира «к социальному реализму»⁴.

Снова повторяю, что и Маяковский, и Гладков, и Толстой, и Луначарский, и многие другие, предваряя понятие «реализм» тем или иным эпитетом, стремились

¹ В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 13, М., Гослитиздат, 1961, стр. 204.

² А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, М., Гослитиздат, 1949, стр. 286.

³ «Красная новь», 1924, № 3, стр. 273.

⁴ «На литературном посту», 1927, № 22—23, стр. 20.

подчеркнуть, что речь идет о новом художественном явлении, о том, что, например, хотел выразить и В. Ставский, когда занес в свою записную книжку: «Наш реализм социалистичен по содержанию» (1926 год).

К концу 1920-х годов проблема художественного метода приобрела такую остроту, что не было почти ни одной конференции писателей, где бы она не дебатировалась. Положение обострилось до предела, когда руководители РАПП предложили свое решение, сначала выдвинув лозунг «диалектико-материалистического творческого метода в искусстве», а затем начав систематическую разработку его на пленумах и конференциях писателей. Нельзя утверждать, что все, сказанное лидерами и теоретиками РАПП в связи с этим, было ошибочным. А. Фадеев имел серьезные основания позднее заметить: «Я поразился, как близко к истине мы добирались! И как жалко, что все это было искажено у нас недостатком знаний, догматизмом и групповой борьбой»¹. Путаница в принципиальном решении проблемы художественного метода все же оказалась сильнее, чем позитивные элементы (тем более что одновременно лидеры РАПП забрасывали писателей лозунгами «За непосредственные впечатления в искусстве», «За живого человека», «За срывание всех и всяческих масок», «За одоумление советской литературы», «За Магнитострой в литературе» и т. п.). И, что важнее всего, эта путаница мешала конкретному творчеству писателей настолько, что даже такой опытный писатель, как Ф. Гладков, в начале 1930 года заявил: «Теперь, как никогда, правильная установка в вопросах творческого метода нам нужна до зарезу»². О том же писал Горький в статьях «Цели нашего журнала», «Беседы о ремесле», стремясь дать позитивное решение проблемы, например, вот в этих словах: «Дело наших литераторов — трудное, сложное дело. Оно не сводится только к критике старой действительности, к обличению заразительности ее пороков. Их задача — изучать, оформлять, изображать и тем самым утверждать новую действительность. Нужно учиться видеть, как в чадном тлении старой гнили вспыхивают, разгораются огоньки будущего» (XXV, 110). И — вот в этих:

¹ «Новый мир», 1961, № 12, стр. 191.

² «Пролетарский авангард», 1930, № 3, стр. 81.

«Лично мне кажется, что «реализм» справился бы со своей нелегкой задачей, если б он, рассматривая личность в процессе «становления» по пути от древнего мещанского и животного индивидуализма к социализму, изображал бы человека не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каков он должен быть — и будет — завтра» (XXV, 324).

Первая из этих цитат взята из статьи, увидевшей свет в январе, а вторая из статьи, увидевшей свет в июле 1931 года. Надеюсь, мистер Хэйуорд, Вы согласитесь: не требуется обладать особой проницательностью, чтобы обнаружить тождественность выраженных здесь положений тому, что через несколько месяцев ляжет в основу теории социалистического реализма.

Спрашивается после всего сказанного: мог ли Оргкомитет ССП не поставить эту проблему в центр своего внимания и не попытаться хотя бы наметить ее решение? Напомню, как объяснял А. Фадеев причину, побудившую включить именно вопрос о творческом методе в повестку дня первого расширенного пленума Оргкомитета ССП с участием писателей из всех национальных республик. «А почему мы ставим вопрос о методе? — спрашивал он и отвечал: — Совсем не потому, что нашим идеалом мы считаем какой-то идеальный, чистенький метод. Это понятие возникло у нас потому, что необходимо сделать нашу литературу наиболее революционной, убедительной, правдивой литературой, подлинным революционным искусством... Нам нужна литература настоящая, правдивая, художественно утверждающая мысль. В этом и состоит социалистический реализм»¹.

Именно поэтому, мистер Хэйуорд, Оргкомитет и все, кто помогал ему в работе, сразу же занялись проблемой метода, и, согласитесь, не могли не заняться ею, если они вообще собирались заниматься литературой. У нас уже давно опубликованы свидетельства И. Гронского, В. Кирпотина и других о том, что еще в ходе формирования Оргкомитета шел обмен мнениями между писателями и членами специальной комиссии ЦК ВКП(б) по этому вопросу. Упомянутая комиссия была создана для рас-

¹ Цит. по книге: А. Романовский, Знаменательная веха. Из истории становления советской литературы, М., «Советский писатель», 1970, стр. 134.

смотрения заявлений, поступивших в ЦК ВКП(б) от руководителей РАПП в середине апреля 1932 года. Одним из коренных вопросов, которые ставились бывшими лидерами РАПП и в их последних документах, являлся вопрос о творческом методе советской литературы. Члены комиссии, прежде чем пойти на решающие заседания, советовались с людьми, имевшими в то время непосредственное отношение к вопросам творчества и, само собой разумеется, с председателем Оргкомитета И. Гронским, сумевшим еще раньше сплотить вокруг «Известий» широкий круг выдающихся писателей. Кратко обобщив их мнения и размышления, И. Гронский в беседе в ЦК ВКП(б), состоявшейся в середине мая 1932 года, отвечая на прямой вопрос И. Сталина, предложил определить основной творческий метод искусства нового мира как коммунистический реализм. В ходе обсуждения этого предложения в ЦК ВКП(б), по воспоминаниям И. Гронского, «ему тактично разъяснили, что такое название еще не имеет под собой реальной почвы и не отвечает историческим условиям развития советского искусства»¹. Но на основе предложения И. Гронского было найдено определение «социалистический реализм». Поэтому именно председателем Оргкомитета идея социалистического реализма была выдвинута в качестве позитивной основы для дискуссии на состоявшейся вслед за тем встрече членов ЦК ВКП(б) с бывшими руководителями РАПП, а также представителями ВОАПП и МОРП. Председательствовал на этой встрече-дискуссии П. П. Постышев. Несколько раз брали слово В. Киршон, А. Афиногенов. В споре активно участвовали И. Сталин, А. Стецкий, И. Гронский. Многочасовая дискуссия закончилась тем, что участники ее согласились с определением основного творческого метода советской литературы. 20 мая 1932 года И. Гронский выступил на собрании актива литературных кружков Москвы и, опять-таки не ссылаясь ни на какие инстанции, от своего имени, а вернее, от имени Оргкомитета поставил на обсуждение писателей вопрос о творческом методе в следующей форме: «До последнего времени,— сказал он,—

¹ Цит. по книге: А. Романовский, Знаменательная вежа. Из истории становления советской литературы, М., «Советский писатель», 1970, стр. 133.

очень много писалось деклараций, много разговаривали о методах, но разговаривали схоластически, абстрактно. Было очень много группочек, но мало творческого соревнования. А надо больше заниматься литературой, творчеством. Вопрос о методе надо ставить не абстрактно, не подходить к этому делу так, что писатель должен сначала пройти курсы по диалектическому материализму, а потом уже писать. Основное требование, которое мы предъявляем к писателям,— пишите правду, правдиво отображайте действительность, которая сама диалектична. Поэтому основным методом советской литературы является метод социалистического реализма»¹.

Это, мистер Хэйуорд, было первое упоминание в печати понятия социалистический реализм. Затем последовала названная Вами передовая статья. Ее написал В. Кирпотин на основе информации, полученной в Оргкомитете. Обращая на это внимание, И. Гронский в одном из своих писем ко мне подчеркнул: «Заметьте, что, формулируя метод социалистического реализма, я ни на кого не ссылался, ибо формулировка его никому не принадлежит в отдельности. Она была найдена в результате коллективных поисков и усилий...»

Коллективной в полном смысле этого слова была и теоретическая разработка основ социалистического реализма. Хотя уже в ходе упомянутой встречи-дискуссии констатировалось, что социалистический реализм, как творческий метод художественной литературы, фактически возник давно, еще до Октябрьской революции, например, в творчестве Горького, руководители этой встречи-дискуссии единодушно и настойчиво указывали, что решение проблемы по существу, развитие социалистического реализма как теоретической основы литературы и искусства нового мира может и должно быть осуществлено самими писателями, художниками, литературоведами, эстетиками, философами и — так, чтобы решения ни в какой мере не связывали творческих возможностей, а, наоборот, способствовали максимальному выявлению индивидуального своеобразия каждого мастера социалистической культуры.

Эта забота проявилась и в том, что председатель Оргкомитета, вынося на обсуждение предлагаемое ре-

¹ «Литературная газета», 23/V 1932.

шение проблемы метода, сделал это в форме, способствовавшей развертыванию широкой дискуссии. И она развернулась сначала на страницах газет и журналов, затем на пленумах Оргкомитета ССП с широким привлечением писателей, критиков, литературоведов, философов. Больше того, как вспоминал В. Кирпотин: «Споры и обсуждения шли там, где собирались литераторы и где вставал вопрос об искусстве, о его настоящем и его будущем. Особенно большое значение приобрели беседы с Горьким, проходившие по самым разным поводам и при участии самых разных представителей писательской общественности»¹. Замечу, что на страницах наших центральных газет, наряду со спорами о социалистическом реализме, остро дебатировался вопрос о «красном романтизме», было немало несходств в понимании таких категорий, как «направление», «метод», «стиль». Первоначально они, эти категории, не дифференцировались, иногда вместо них пользовались популярным в те годы понятием «лозунг».

Опять-таки, мистер Хэйуорд, мною приводятся далеко не все факты, относящиеся к затронутому Вами вопросу. Собрать их Вам, очевидно, было несподручно. Между тем почти все они давно собраны, систематизированы и обобщены в статьях А. Метченко «Историзм и догма» («Новый мир», 1956, № 12) и «Формирование теории социалистического реализма» (сб. «Советское литературоведение за 50 лет», Изд-во МГУ, 1967), и в его же книге «Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы» (М., 1971), в принадлежащих В. Кирпотину мемуарных фрагментах «Накануне Первого съезда» («Вопросы литературы», 1967, № 5) и «Алексей Максимович Горький в Оргкомитете» («Дружба народов», 1968, № 2), в книгах В. Воробьева «А. М. Горький о социалистическом реализме» (Львов, 1959), С. Петрова «Возникновение и формирование социалистического реализма» (1970), в упоминавшейся уже книге А. Романовского, во «Введении в эстетику» Ю. Борева (М., 1965), наконец, в моей книге «Социалистический реализм и современный литературный процесс» (Москва, 1968). Некоторые из этих работ упоминаются Вами. Стало быть, заподозрить Вас в незнании

¹ «Вопросы литературы», 1967, № 5, стр. 35.

приведенных фактов нельзя. Выходит, Вы сознательно игнорировали их. Почему? Не потому ли, что привели Вы их в статье — читателям стала бы очевидной абсолютная произвольность утверждения, что «доктрина социалистического реализма возникла как гром с ясного неба». Напротив, факты подвели бы их к совершенно иному выводу, сформулированному в свое время Иоганнесом Бехером: «Когда говорят о социалистическом реализме и стараются дать определение, не следует переусложнять задачу и слишком запутывать ее. Концепция проявлялась в многочисленных суждениях задолго до того, как возникла теория социалистического реализма в полном смысле этого слова»¹.

Тем самым оказывается несостоятельным весь лейтмотив Вашей статьи, будто социалистический реализм навязан советской и мировой революционной литературе Сталиным и Ждановым (в Вашей статье я пять раз подчеркнул слова «навязано извне», при «существовании жесткого контроля», «навязано силой»), будто с самого начала это был свод незыблемых правил и канонов, оставлявший за пределами «принимаемой» литературы множество писателей. Отнюдь не собираюсь утверждать, что абсолютно все, сказанное названными политическими деятелями о социалистическом реализме, отличалось безупречностью. Но не могу не обратить внимание Ваших читателей на тот факт, что в сколько-нибудь широкой аудитории И. Сталин выразил свое мнение о социалистическом реализме только после многомесячного обсуждения вопроса в печати, а именно в конце октября 1932 года на встрече с писателями в доме Горького. То была неофициальная беседа. Никаких записей не велось. По воспоминаниям ее участников, И. Сталин, отвечая на вопрос одного из писателей, сформулировал свой взгляд очень осторожно: «Художник в первую очередь должен *правдиво* показать жизнь, а если он правдиво будет показывать нашу жизнь, то в ней он не может не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет *социалистическое искусство*. Это и будет социалистический реализм»². В нашем литературоведении уже не раз

¹ Цит. по сб. «В борьбе за социалистический реализм», М., «Советский писатель», 1959, стр. 88—89.

² Цит. по книге: А. Романовский, Знаменательная вежа, стр. 134.

отмечалось, что впоследствии И. Сталин никогда не претендовал на первооткрытие в этой области.

Вполне естественно, что начавший свою работу через три дня после указанной встречи первый пленум Оргкомитета (в работе которого принимало участие 350 человек!), как показывает стенографический отчет, не был связан каким-либо заранее предопределенным решением¹. В редакционной статье «К итогам пленума» писалось: «Основным и кардинальным из всех теоретических вопросов является, конечно, вопрос о социалистическом реализме. Этот лозунг не обозначает, конечно, что все писатели обязаны писать каким-то одним методом. Он лишь вытекает из тенденций и процессов литературной действительности, из анализа конкретной советской литературы, тенденции которой нужно теоретически осмыслить. Основное, что заключается в этом лозунге,— требование от художника правды... Такая постановка вопроса никоим образом не противоречит закономерности существования в советской литературе красной романтики, которая выражает взволнованность писателя изображаемой им действительностью, заглядывание в будущее этой действительности, мечту о будущем. Лозунг социалистического реализма является требованием от писателя правды жизни. Революционная романтика этой правде не противоречит, являясь одним из методов ее отражения»².

Не удивительно поэтому, что, несмотря на плодотворные результаты, достигнутые первым пленумом Оргкомитета в теоретическом обобщении опыта советской литературы, споры о сущности социалистического реализма не прекратились, а пошли вширь и вглубь. При этом писатели не боялись высказывать и недоумения, и несогласия. Например, А. Толстой, ратовавший за монументальный реализм, вдруг спросил, а не схоластическое ли понятие метода вообще³. Сомнения терзали И. Сельвинского, полагавшего, что, правомерное в отношении прозы, понятие социалистического реализма вряд ли соотносимо с поэзией. Азербайджанский поэт

¹ См. «Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета ССП (29 октября — 3 ноября 1932)», М., Изд-во «Советская литература», 1933.

² «Литературная газета», 11/XI, 1932.

³ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 452.

Расул Рза считал, что поэзия вообще возможна лишь как романтическая. Отдавая все свои симпатии также романтизму, В. Вишневский задавал вопрос: «А может быть, романтизм это есть более высокая ступень реализма?»¹

Ответы на эти и многие другие сомнения советские писатели искали коллективно на втором пленуме Оргкомитета ССП, состоявшемся в феврале 1933 года. С обширным конструктивным докладом выступил А. Луначарский. Дискуссия, разгоревшаяся на пленуме, помогла многим мастерам новой литературы найти правильное решение волновавшей их проблемы. А. Толстой сказал: «Социалистический реализм — это разумный, ясно видящий свою новую цель наследник великой культуры. Отправляясь от высших образцов реализма, он развивает их, чтобы написать историю нового человека в новой среде»². На том же пленуме М. Шагинян начала свою речь так: «Положительный результат дискуссии о соцреализме в том, что определилось главное русло, по которому мы должны ее вести»³.

Чтобы показать Вашим читателям, какой глубиной и многосторонностью отличалась дальнейшая дискуссия, я должен по крайней мере изложить содержание выступлений основных ее участников. Но этого сделать здесь нельзя уже по одному тому, что в последующие полтора года, до 1 августа 1934 года, только на русском языке появилось почти 400 статей⁴. В предисловии к "а-зываемому мною под строкой указателю Н. К. Пиксанов констатировал, что за два года «успели высказаться многие выдающиеся писатели и художники, а также — искусствоведы и литературоведы. В дискуссии приняли участие крупнейшие мастера художественного слова — как Горький, Ромен Роллан, М. Андерсен-Нексе и др., и виднейшие литературоведы. Высказано было немало оригинальных мыслей, приведено много ценных фактов и документов. Наконец, вся совокупность заявленных

¹ «Советское искусство», 1933, № 5, 26 января.

² А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 313.

³ «Литературный критик», 1933, № 2, стр. 26.

⁴ См. «Социалистический реализм. Библиографический указатель». Сост. С. Г. Арешьян, Э. П. Гомберг и Г. И. Островская. Редакция Н. К. Пиксанова, Л., Изд-во АН СССР, 1934, стр. 74.

суждений, в своей массе, интересна как коллективная разработка в литературе крупнейшей проблемы»¹.

Позволю себе, мистер Хэйуорд, остановиться на решающем этапе этой беспрецедентной дискуссии,— на этапе, связанном с Первым Всесоюзным съездом советских писателей.

Вы снова твердите, что и здесь писателям продолжали «навязывать силой» социалистический реализм. Но известно, что, поднимаясь на трибуну Первого, как и последующих съездов, наши писатели сами выбирали темы своих выступлений. Их никто в этом отношении не регламентировал и не контролировал: не хочешь говорить о чем-либо — не говори. И вот что, мистер Хэйуорд, должно быть для Вас совершенно неожиданным: самые выдающиеся из советских писателей заявили на съезде, что видят свою цель в том, чтобы запечатлеть строительство нового мира, воссоздать в неповторимых художественных формах образы борцов за социализм, отразить величайшую эпоху в ее революционном становлении. Сделать это, по их мнению, можно только при условии, если смотришь на мир с высочайшего идеологического плоскогорья, сам являешься активным участником социалистического строительства, прочно стоишь на позициях народности, партийности, социалистического реализма.

«Социалистический реализм, — говорит автор всемирно прославленного «Цемент», — по существу своему есть образное понятие революционного развития нашей действительности, то есть действительности в ее напряженной борьбе, в создании новых социалистических ценностей, в познании человека наших дней как строителя, как героя»².

«Писатель социализма, — принимает эстафету не менее знаменитый автор «Бронепоезда 14-69», — есть человек, который должен знать науку искусства, то есть, изучив технику своего ремесла, должен научиться изобретать, открывать каждый раз, при каждом новом явлении, видеть это явление в свете большевистской науки,

¹ См. «Социалистический реализм. Библиографический указатель». Сост. С. Г. Арешьян, Э. П. Гомберг и Г. И. Островская. Редакция Н. К. Пиксанова. Л., Изд-во АН СССР, 1934, стр. 3.

² «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 149.

настоящей науки, науки настоящего и будущего... Партийность, товарищи, пронизывающая нас, обязывает работать по-новому, быть людьми науки, людьми, которые должны изобретать»¹.

«Разберемся, товарищи,—предлагает автор «Капитального ремонта», обращаясь к делегатам съезда,—в том, что нам, писателям, дала революция и партия, эту революцию организовавшая. Разберемся по порядку.

Уменью видеть учит нас философия пролетариата, созданная величайшими умами человечества — Марксом, Энгельсом и Лениным. Это оружие дала нам партия.

Уменью чувствовать учит нас вся наша действительность — непрерывная цепь побед, организованных опять-таки нашей партией.

Наконец, уменью верно изображать учит нас метод социалистического реализма, то есть метод, пользуясь которым мы можем дать правдивое изображение действительности с партийных большевистских позиций. Этому методу опять-таки обучает нас партия»².

Это — выдержки не из официальных докладов (кстати сказать, на съезде официальных докладов вообще не было), а из выступлений авторитетных писателей.

В сущности, Первый съезд советских писателей обобщил на основе тщательного изучения опыта многонациональной советской литературы, опыта всей революционной литературы мира результаты длительной напряженной работы самих писателей, художников, литературных критиков, эстетиков, философов по теоретическому осмыслению основ всех национальных литератур нашей страны после Октября. Это обобщение велось с учетом главных процессов, характерных для развития революционной литературы во всем мире, более того, с учетом всего художественного развития человечества. Одним из первых это отметил Мартин Андерсен-Нексе, заявивший: «С этой трибуны словно лучом прожектора обшаривается вся мировая литература, вся история человеческой мысли...»³ Чтобы убедиться в абсолютной точности этого

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 Стенографический отчет», стр. 230.

² Там же, стр. 204.

³ Там же, стр. 320.

заявления, достаточно, мистер Хэйуорд, прочесть стенограмму Первого съезда, в которой не на десятках, а на сотнях страниц запечатлелись результаты поистине титанического труда.

И обратите внимание Ваших читателей, мистер Хэйуорд: не только выдающиеся советские писатели, критики, эстетики, философы, общественные деятели, но и видные представители почти всех зарубежных литератур, включая Андре Жида и Андре Мальро, соглашались с тем, что социалистический идеал и вдохновляемое им движение привлекают к себе все новые миллионы людей во всем мире, становятся их надеждой, указывая трудящимся всех стран и, в конечном счете, всему человечеству единственный реальный путь к подлинному счастью. Напомню хотя бы одну истину, подтвержденную с трибуны съезда писателем, потом много раз уходившим от самого себя, что не помешало и не помешает истине, открытой им, остаться непреходящей: «Великое, единственное человеческое величие...— сказал Андре Мальро,— можно найти только у коммунистов»¹. Переводя разговор в интересующий нас теоретический план, Л. Арагон приветствовал с трибуны съезда «призыв к социалистическому реализму» не только в масштабе СССР, но в масштабе национальностей всего земного шара»².

И это закономерно. Признанием того, что всей логикой исторического развития социализм и новая реальность, социализм и истинная человечность властно и неодолимо соединяются,—самим признанием этого факта предопределялась главная магистраль, направление, линия развития мирового искусства. Тем важнее подчеркнуть, что съезд ничего не предписывал искусству, не навязывал ему каких-либо норм или догм. Участники съезда лишь прогнозировали дальнейшие пути на основе конкретных тенденций, уже выявившихся в мировом искусстве в период с конца XIX века до Первого съезда советских писателей. Обобщение опыта художественного развития в этот период позволило им утверждать, что все больше писателей связывают свою судьбу и свое творчество с социализмом, воспринимают мир в свете социа-

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 333.

² Там же, стр. 356.

листической перспективы, то есть в его революционном становлении, развитии, что социалистическая точка зрения на мир позволяет мастерам культуры увидеть жизнь человека во всей ее действительной и многогранной сущности, отвергнув идеализм, мистику, все мифы, иллюзии, миражи, с помощью которых удерживается рабство на земле. Лаконично это убеждение сформулировал А. Фадеев: «...Социалистический реализм, утверждая новую, социалистическую действительность, новых героев, в то же время является наиболее критическим из всех реализмов»¹. Но главное внимание социалистический реализм сосредоточивает на изображении и утверждении новой реальности, прежде всего социалистической действительности, нового, социалистического человека в его бесконечно многообразных и все расширяющихся связях со своим классом, народом, историей, миром, человечеством. Верность действительности, владение «всей многоплановостью» ее², как сказал на съезде Д. Бергельсон, не имеют ничего общего с натуралистическим копанием в ней, копированием ее, а, напротив, предполагает мощное художественное сгущение, могучие взлеты художественного воображения, позволяя художникам видеть и изображать жизнь не только такой, какая она есть. При всем своем доверии к действительности, вернее, в силу этого неколебимого доверия к ней, искусство социалистического реализма, проникнутое могучей перспективой, искусство, в котором сущее соразмеряется с будущим, изображается с учетом реальных перспектив его развития,— это искусство дерзко заносится вперед. «Нельзя,— говорил Л. Леонов,— жить в эту эпоху, не видя огромной, во многом еще не законченной дороги вперед, выводящей нас за пределы видимых привычных горизонтов. Наше искусство поэтому должно в еще большей степени содержать эти элементы мечтательства, вооруженного уже не лирой, а безоговорочной верой в свою победу и точным, безупречным знанием»³.

Активное, действенное, целеустремленное отношение художника-социалиста к миру, говорилось на съезде, приводят к тому, что возможности нового реализма раз-

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 234.

² Там же, стр. 271.

³ Там же, стр. 152.

двигаются необычайно. Отсюда — звучавшая во многих выступлениях как лейтмотив мысль: «В социалистическом реализме как методе может быть допущено принципиально бесконечное множество стилей, жанров, форм, приемов и пр.»¹. Она, эта мысль, зафиксирована и в уставе ССП.

Так, мистер Хэйуорд, была выработана теория социалистического реализма, не «навязана извне», как Вы заявляете, а выработана самими мастерами новой культуры теория социалистического реализма как «метод и техника литературного творчества, как... эстетика и этика советского искусства», говоря словами Горького (XXX, 381). Это широкая платформа, позволившая объединить писателей разных творческих манер, но одинаково преданных идее социализма и коммунизма. Приняв ее, участники съезда призвали критиков, литературоведов, философов продолжать неустанно развивать ее в соответствии с ходом мирового литературного процесса. Напомню, что уже в марте 1935 года состоялся второй пленум правления ССП, на котором большое внимание уделялось проблеме углубления принципов социалистического реализма².

При всей определенности позиции, которую советские писатели заняли на Первом съезде в вопросе о социалистическом реализме, мистер Хэйуорд, все они были далеки от какого-либо догматизма, от дурной нормативности. В частности, они не сводили всю социалистическую литературу к социалистическому реализму, не уравнивали социалистический реализм с советской литературой на всех этапах ее развития. Они сохраняли как несомненные достижения литературы нового мира и те, по Вашим словам, «очень хорошие книги», которые нельзя отнести к социалистическому реализму, но которые были рождены нашей революцией, согреты ее теплом. Этим и было продиктовано определение социалистического реализма как основного метода литературы нового мира. Такой подход диктовался действительным положением, наблюдавшимся в то время не только в ми-

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 667.

² См. «Второй пленум Правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет», М., ГИХЛ, 1935.

ровой социалистической литературе, включая литературы нашей страны. А также, конечно, и другими причинами. Вот что говорил на съезде В. Киршон: «Некоторые наши критики избрали своей специальностью все сглаживать и все стричь под одну гребенку. Как бы люди противоположно ни писали, как бы ни противостояли друг другу их творческие установки, эти оригинальные критики, ничтоже сумняшеся, в конечном счете «вливают их в единое русло социалистического реализма». У этих критиков все впадает в единое русло. Их послушать или почитать — и можешь уверовать, что Миссисипи впадает в Оку. А между тем это вредная тенденция, ибо если все находится в пределах социалистического реализма, тогда вообще никакие споры не нужны, все — в полном порядке и все дороги ведут в Рим. В нашей литературе и драматургии есть произведения, которые написаны не методом социалистического реализма, и в творчестве некоторых наших писателей и драматургов есть элементы, которые уводят их в сторону от социалистического реализма. Социалистический реализм — не резиновый, товарищи, нечего опешлять глубокое значение этого метода утверждениями о том, что все находится в его пределах. Давайте уточнять, что же такое социалистический реализм в художественной практике...»¹

Столь же непримиримо осудил съезд элементы догматизма и схематизации в вопросах чисто теоретических. «В заключение мне хочется сказать, — заканчивал свое выступление на съезде А. Фадеев, — чтобы наша критика, намечая пути нашего дальнейшего развития, не стремилась устанавливать догмы; пусть она больше опирается на собственную нашу практику и на живую жизнь. Критика должна направлять развитие литературы таким образом, чтобы стимулировать у писателя стремление к расширению тематики, к поискам новых форм»².

Как видим, мистер Хэйуорд, и в этом вопросе факты — против Вас. Вообще их так много, что можно бы больше и не приводить. Но я все-таки приведу еще два. Приведу не для Вас, а для тех, кого Ваша статья могла ввести в заблуждение. Партия, по Вашему утверждению,

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 396.

² Там же, стр. 234.

навязала писателям жесткий свод канонов социалистического реализма. В стенограмме же съезда мы постоянно встречаемся с прямыми свидетельствами, что наша партия, оказав писателям помощь в определении главного направления их творчества и художественного развития всего человечества, вместе с тем упорно подчеркивала, что в решении творческих вопросов полностью полагается на них самих. Подтверждение — в дискуссиях, развернувшихся на съезде и вокруг доклада о мировой литературе, и вокруг доклада о советской поэзии. Но не только там. Приведу выдержку из речи, с которой выступил на съезде А. И. Стецкий, в то время — заведующий отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б). Мне придется сделать обширную выписку. Но я пойду на это уже по одному тому, что в Вашем журнале вряд ли осмелятся ее перепечатать. Вот что сказал писателям представитель нашей партии:

«На Первом съезде советских писателей происходит свободная творческая дискуссия, свободное обсуждение всех творческих вопросов. На этом съезде не выносятся никаких резолюций по творческим вопросам, которые были бы обязательны для каждого писателя.

Когда обсуждалась программа работ съезда и выдвигались докладчики на этот съезд, то Оргкомитет, разумеется, эту программу съезда и докладчиков согласовывал с нашей партией. Я думаю, что это ни для кого не секрет. Но это отнюдь не значит, что каждый доклад является каким-то канонем, какой-то платформой, где каждая запятая, каждое слово не подлежат никакому изменению и обязательны к неуклонному исполнению. Этого нет, товарищи. Это было бы стеснением творческой инициативы...

Но если у нас в литературе идет свободное творческое соревнование, живое обсуждение творческих вопросов, то это отнюдь не значит, что у нас нет никакой линии в литературе. Нет, товарищи, у нас есть линия в литературе, и об этом говорилось почти во всех выступлениях на съезде. Об этом говорилось и в докладе Алексея Максимовича, и в выступлении секретаря ЦК — т. Жданова. Наша линия — это социалистический реализм (*аплодисменты*).

Вы сами сказали в своей резолюции, что вы хотите создать произведения, проникнутые духом социализма.

Вот — линия советской литературы. А во всем остальном — свободное творческое соревнование.

У нас слишком много мудрят по поводу социалистического реализма. Социалистический реализм отнюдь не представляет собой какой-то набор инструментов, который выдается писателю для создания художественных произведений. Некоторые писатели требуют, чтобы им была дана во всех деталях теория социалистического реализма.

Вы — представители лучшей части интеллигенции. «Кому много дано — с того много и взыщется». И когда говорят, что нам нужно показать социалистический реализм, то здесь, на съезде писателей, ответ может быть только один: социалистический реализм может быть лучше всего показан в тех художественных произведениях, которые создают советские писатели»¹.

Такова действительная история рождения самой выдающейся эстетической теории XX столетия, о которой, мистер Хэйурд, Вы опрометчиво сказали, что она возникла неожиданно и которую сегодня так поспешно хороните. Очень поспешно, мистер Хэйурд. Настолько поспешно, что даже не замечаете: не теорию социалистического реализма Вы хороните, а созданную буржуазной «советологией» карикатуру на нее, так сказать, манекен из отбросов и издержек производства. И именно поэтому все Ваши доказательства «упадка социалистического реализма» зиждутся не на анализе действительной картины современного литературного процесса, а на спекулятивных построениях и домыслах. В самом деле, чем аргументируется утверждение о крахе, как выражаетесь Вы, доктрины социалистического реализма? Тем, что, как Вам кажется, среди советских ученых наблюдается «необыкновенная напряженность в теории социалистического реализма» (стр. 83). Доказательства? В современных работах советских ученых, отвечаете Вы, теория социалистического реализма подчас выглядит иначе, нежели в исследованиях двадцатилетней и тридцатилетней давности. Заметив, что за это время советская литература не стояла на месте, а развивалась, проявляя, особенно в 50-е и 60-е годы, тенденцию к дифференциации,

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», стр. 614—615.

Вы принуждены полупризнать, что наша теория также стремилась проявлять восприимчивость к переменам в реальной жизни и художественном движении. Однако далее эту здоровую тенденцию Вы пытаетесь обратить и против нашей теории, и против социалистической литературы. Вы истолковываете ее как попытку советских теоретиков разломить социалистический реализм изнутри. И уверяете: «Если бы это было необходимо, мы могли бы нарисовать картину «левых», «правых» и «центристских» тенденций в современных работах о социалистическом реализме» (стр. 83).

Хотя Вам, скрепя сердце, тут же приходится сказать читателю, что, несмотря на сделанное Вами «открытие», между советскими учеными нет расхождения в главном — в признании социалистического реализма единой теоретической основой искусства нового мира, Вы тем не менее всерьез начинаете рисовать существующую не в действительности, а в Вашем, мистер Хэйуорд, воображении картину борьбы сторонников «правых», «центристских» и «левых» тенденций в современных работах о социалистическом реализме. В трех случаях Вы рискуете назвать даже конкретные имена. К сторонникам «правых» тенденций Вы относите таких ученых, как А. Метченко, В. Иванов, В. Озеров, бездоказательно утверждая, что они предпочитают развитию теории социалистического реализма защиту того железного кодекса, который, как Вы пишете, был в свое время навязан советской литературе. Вы не указали, к сторонникам каких тенденций относятся упоминаемые Вами в статье Ю. Барабаш, Г. Ломидзе, Л. Новиченко, Б. Сучков. Не называете Вы имен и сторонников «левых» тенденций, хотя всерьез твердите, будто они вообще отрицают социалистический реализм. Мне Вы отводите «центристскую» позицию и в одном месте статьи великодушно выражаете сочувствие в связи с сделанным мне, как Вам достоверно известно, решительным предупреждением со стороны «правых».

Впрочем, отнесение меня к «центристам», надо полагать, потребовало от Вас, мистер Хэйуорд, не только великодушия, но и значительных научных усилий. Ведь еще недавно английское радио и некоторые газеты аттестовали меня как «консерватора». Затем произошел резкий скачок в иную сторону. На другой день после выхода

в свет пятой книжки «Нового мира» за 1971 год, в которой напечатана моя статья «Продолжение спора», московский корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» г-н Бернارد Гверцман отправил в США длинную телеграмму. В ней утверждалось, что накануне Пятого Всесоюзного съезда писателей СССР «один советский критик» выступил против — чего бы Вы думали? — «против пользующегося официальной поддержкой взгляда, согласно которому советские писатели должны писать в стиле социалистического реализма». Столь ответственное заявление г-н Гверцман аргументировал так: «Член редколлегии журнала «Новый мир» Александр Овчаренко доказывает в последнем номере этого издания, что некоторые из самых выдающихся советских писателей писали не в духе социалистического реализма и что не правы те критики-догматики, которые утверждают обратное...»

Игнорируя подлинное существо статьи, в которой говорилось о необходимости дифференцированного, строго исторического подхода к творчеству разных писателей, даже к отдельным этапам в их развитии, соединив разные литературные ряды, отнеся по собственному разумению к произведениям, которые, на мой взгляд, еще нельзя рассматривать как образцы социалистического реализма, все творения Вл. Маяковского, умудрившись, вероятно, по неосведомленности в литературных вопросах, противопоставить романтизм Горького его реализму, хотя тут соотношения совершенно иного рода, — господин Бернارد Гверцман подменил таким путем одну из важнейших идей, развиваемых в статье, своей собственной. Тем удивительнее содержащееся в той же телеграмме утверждение: «Овчаренко не ставит под вопрос ведущую роль социалистического реализма». Что его заставило это признать? Уж подменять — так подменял бы все до конца! Как бы там ни было, но телеграмма появилась 30 июня 1971 года в газете «Интернешнл геральд трибюн» под сенсационным заголовком: «Новый мир» оспаривает советский взгляд на литературу».

Дурной пример заразителен. Вслед за г-ном Гверцманом использовать статью «Продолжение спора» в далеких от интересов науки целях попытался Ален Жакоб — московский корреспондент французской газеты

«Монд». Сокрушаясь, что на своем Пятом съезде советские писатели продемонстрировали единодушие в понимании главных целей творчества, г-н Ален Жакоб с наигранной писал (в статье, кстати, хорошо озаглавленной «Пятый съезд писателей требует непримиримо бороться с буржуазной идеологией»): «Означает ли это, что советская литература умирает медленной смертью, лишенная доступа свежего воздуха, в плену тех жестоких условий, которые ей стремятся навязать ее официальные мэтры? К счастью, это не совсем так, о чем отчасти свидетельствуют некоторые явления, в том числе статья, появившаяся накануне съезда в журнале «Новый мир», автор которой ссылается на Булгакова, Мандельштама, Бабеля, Пастернака как на подлинно советских писателей, хотя их представление о «социалистическом реализме» и не совпадало с тем, которое признано ныне»¹.

Хорошо понимая истинные цели, которыми продиктованы эти выступления, видя, что их авторы, не имеющие отношения к науке, делают попытку ухватиться за наши споры, извратить их существо и тем нажить себе политический капитал, я не ответил на них. Нельзя принимать всерьез сочинения, которые изготовлены, как справедливо писала о них «Литературная газета», «по многократно использованным пропагандистским шаблонам и преследуют все ту же цель фальсификации очевидных фактов и дезинформации общественного мнения»². Ваша статья, мистер Хэйуорд, не составляет в этом отношении исключения. И если я нарушаю правило и откликаюсь на нее, то, кроме указанных в самом начале моего ответа причин, к этому меня побуждает то, что, в отличие от г-на Алена Жакоба, Вы в своей статье говорите не о захирении советской литературы, а, напротив, о бурном ее развитии. Правда, это утверждение Вам необходимо для того, чтобы убедить читателей, будто «реальное развитие литературы оставило позади доктрину социалистического реализма» (стр. 82). Но знаменательно все-таки, что Вам приходится не раз констатировать факты «развития советской литературы», «расцвета поэзии» (стр. 97). Без особой радости — что понятно! —

¹ «Monde», 4—5/VII, 1971.

² «Литературная газета», 14/VII, 1971.

пишете Вы о том, что «молодые прозаики не проявили особой склонности к формальным экспериментам» (стр. 85) и что они сохраняют удивляющую Вас верность, «замечательную приверженность старому реализму» (там же). В личном плане меня не могли не остановить Ваши, идущие вразрез с тем, что писали гг. Гверцман и Жакоб, утверждения, вроде следующего: «Вновь и вновь Овчаренко настаивает на том, что главное требование социалистического реализма остается прежним, что литература должна быть партийной, должна помогать вести человека к светлым горизонтам» (стр. 84). Отметил я и страницу, на которой Вы пытаетесь выявить разницу между моим обращением к таким писателям, как Цветаева или Мандельштам, и обращением тех ученых, в чьих работах, по Вашим словам, «возникла тенденция к затушевыванию или замалчиванию различий». «Когда Овчаренко упоминает вместе имена, раньше считавшиеся несопоставимыми, — пишете Вы, — он преследует другую цель... заявить о необходимости изучения противоречивых явлений, сосуществующих в советской литературе. Однако он настаивает на строго дифференцированном подходе к ним — на том, чего как раз и не хватает, по мнению советской критики, Краткой литературной энциклопедии» (стр. 88). Хотя в эти слова Вы вкладываете осуждающий меня смысл, я принимаю их как комплимент.

Вернемся, однако, к центральной идее статьи. Вы пишете: «Дискуссии последних лет между хранителями доктрины социалистического реализма, то есть теми литературоведами-идеологами, которые регулярно печатают теоретические статьи о литературе в «Коммунисте», «Вопросах литературы» и «толстых» журналах, — А. Метченко, В. Ивановым, Б. Сучковым, Ю. Барабашем, В. Озеровым, Г. Ломидзе, Л. Новиченко, А. Овчаренко и другими, — безошибочно свидетельствуют о существовании широкой бреши между теорией и практикой... Одна из полемик такого рода происходила на страницах «Нового мира» в 1970—1971 годах. Некоторые из участников дискуссии являются авторами книг, содержание которых говорит об их расхождениях. Однако эта полемика не имела принципиального значения, так как все ее участники были солидарны в защите доктрины социалистического реализма от тех многочисленных уче-

ных и писателей, которые уже не утруждают себя выражением преданности социалистическому реализму. Большинство из них, разумеется, настроено более или менее консервативно, и нюансы их расхождений едва ли заслуживают рассмотрения, но один из них, А. Овчаренко, в книге «Социалистический реализм и современный литературный процесс» (1968) и в статье в «Новом мире» (майский номер 1971 года) выступил за осторожное *aggioamento*¹. Трудно сказать, насколько авторитетно это выступление, однако следует отметить, что положение А. Овчаренко как постоянного автора журнала «Коммунист» должно быть довольно высоким. Заслуживает внимания и то, что в феврале 1970 года его ввели в редколлегия «Нового мира»... Он, по-видимому, является представителем умеренной ортодоксальности и отражает на уровне теории политику теперешнего партийного руководства в области литературы, придерживаясь среднего курса между позицией «правых», которые вовсе не хотят никаких изменений, и «левых», которые с удовольствием отбросили бы категорию социалистического реализма как скомпрометированную при «культе личности» ее догматической интерпретацией и заменили бы ее ревизионистским понятием «реализма без берегов» (стр. 83—84).

Обширную выписку из Вашей статьи, мистер Хэйуорд, я сделал для того, чтобы дать возможность широкому кругу советских читателей судить по существу, о чем идет речь, а также, признаюсь, для того, чтобы вместе с ними посмеяться над этой страницей. Знаете, нам всегда становится смешно, когда мы знакомимся с выдумками о нас «советологов». Кажется, это самое дремучее племя в мире буржуазных сочинителей. Ну, как не засмеяться, читая о том, будто кто-то из нас пишет по специальной указке, выражает не свое собственное мнение, а мнение кого-то, стоящего над ним, и тому подобные небылицы. «Трудно сказать», — глубокомысленно оговариваетесь Вы. А вот мне совсем не трудно ответить Вам, что и в книгах, и в статьях я выражаю свое собственное мнение как результат изучения мною (опять-таки мною, а не кем-то третьим!) современного литературного процесса. Впрочем, скажу по секрету: как коммунист,

¹ Обновление (итал.).

я радуюсь, если результаты моих исследований подтверждают политику моей партии в вопросах литературы, но вместе с тем ни я, ни мои коллеги, я уверен, не претендуют на то, чтобы предлагаемое кем-либо одним из нас решение того или иного творческого вопроса официально признавалось единственно возможным, универсальным, незыблемым на все времена. Так что рассматривайте после этого разъяснения Вашу статью как спор с мнением рядового советского ученого — не более того.

И вот еще что: не назвав ни одного из «тех многочисленных ученых и писателей, которые уже не утруждают себя выражением преданности социалистическому реализму», Вы должны согласиться, что, мягко говоря, выдали свое желание за действительность. Точно так же, не назвав ни одного конкретного сторонника Роже Гароди и Эрнста Фишера в советском литературоведении, Вы тем самым косвенно признали, что их теории не принимаются нами в принципе. Не принимаются не только потому, что основываются, как Вы правильно заметили, на «идеологическом плюрализме», но и потому, что в конечном счете возвращают к троцкистской теории невозможности социалистического искусства, социалистической культуры до победы пролетариата в мировом масштабе. С нескрываемым огорчением вынуждены Вы сказать, что в нашей науке нет ученых, отвергающих единство идейно-теоретической основы советской литературы. Я тоже не скрою своего чувства: Ваше огорчение радует нас.

Вы называете имена почти всех видных советских ученых, пишущих о социалистическом реализме, в частности и тех, кого причисляете к «правым». Но как раз квалификация их в статье дает основание заподозрить, что Вы, мистер Хэйуорд, очень невнимательно читали их работы, если — вообще читали. Выше уже было показано, как опрометчиво Вы прошли мимо содержащегося в трудах советских ученых материала, знакомство с которым не позволяет излагать историю формирования теории социалистического реализма так, как изложена она в рассматриваемой статье. Другое доказательство — то, что прежде всего в связи с моей книгой Вы говорите о тенденциях к *aggiornamento*. Между тем советские ученые всегда подчеркивали и подчеркивают, что социалистический реализм не догма, и в меру своих сил стре-

мились и стремятся творчески разрабатывать его, опираясь на все новые достижения писателей, художников социалистической направленности, ибо социалистический реализм, как справедливо определил его польский литературовед, — это «метод, открытый всем новым экспериментам постольку, поскольку они формируют социалистическую концепцию действительности»¹. Вы это имеете в виду, говоря об *aggiornamento*? В таком случае мы защищаем непрерывное *aggiornamento* и нашей литературы и ее теории. Во имя такого *aggiornamento* советские ученые считают литературную теорию от догм, схематических построений, схоластических конструкций, проникающих в нее так же, как в любую науку. Ведь это советские ученые очищают (вдумайтесь хотя бы в заголовок статьи «Историзм и догма» А. Метченко, с шокирующей бесцеремонностью записанного Вами в графу — «консерваторы»), а не Вы, в свете решений наших последних партийных съездов, постарались освободить теорию социалистического реализма от элементов догматизма, начетничества, дурной нормативности, внесенных в нее теми самыми любителями «все сглаживать и все стричь под одну гребенку», от которых нас предостерегали еще с трибуны Первого съезда писателей.

Одна из таких догм возникла в результате упрощенного понимания того, что на языке эстетики именуют единством формы и содержания в искусстве. Критики, смешивая форму с художественными приемами, попытались наложить *veto* на отдельные литературные стили, не считаясь даже с несомненным эстетическим эффектом, извлекаемым из них выдающимися мастерами социалистического искусства. Советские ученые и ученые из других социалистических стран исследовали под этим углом зрения творчество Горького, Маяковского, Шолохова, Брехта, Арагона, Хикмета и отвергли указанную догму. Опираясь на это, я позволил себе напомнить слова Луначарского и Горького о праве нашего искусства и на фантастическую гиперболу, и на карикатуру, и на всевозможные деформации, если они служат более глубокому и всестороннему раскрытию сущности реального

¹ H. Markiewicz, *Główne problemy między o literaturze*, Kraków, 1970, str. 263.

мира. Вы перепечатываете слова Луначарского, Горького, снисходительно соглашаясь, что такой подход «имеет определенное значение для изучения литературы прошлого» (стр. 85), и тут же квалифицируете все это как... уступку тем, кто пытается отбросить социалистический реализм, уступку, уточняете Вы, «во второстепенном вопросе во имя сохранения лелеемой сути социалистического реализма» (стр. 85).

Другая догма, от которой нас тоже предостерегал еще Первый съезд писателей и которая все-таки проникла в науку,— заключалась в прямолинейном понимании перехода от одного этапа литературного развития к другому как в Советском Союзе, так и в странах, находящихся пока на иных ступенях исторического движения. Конкретный анализ отдельных писательских судеб позволил советским ученым и ученым из других социалистических стран показать, какими порой неожиданными, сложными, трудными, даже кружными путями приходят они на позиции социалистического реализма. Еще сложнее обстоит дело, когда речь идет о целых течениях. Это заслуживало теоретического обобщения и — немедленно вызывало у Вас подозрение. Огрубляя идеи советских ученых, в частности, приписывая А. Метченко прямо противоположное тому, что говорится им в называемой Вами книге, Вы пишете: «С точки зрения «консерваторов» (например, А. Метченко, одного из главных сотрудников журнала «Коммунист», автора книги с красноречивым названием «Кровное, завоеванное», 1971), в ранний период советской литературы имело место линейное развитие от «критического реализма» (и «прогрессивных» течений в футуризме и символизме) к социалистическому реализму. По этой концепции в процессе борьбы, в которой были ликвидированы чуждые и враждебные направления (вместе с теми их представителями, которые не сумели вовремя перестроиться), происходило поступательное движение от «низших» методов к «высшему», пока социалистический реализм не стал *единственным* методом. Поскольку на этом пути встречались «трудности», судьба отдельных писателей походила на скачки с препятствиями...

Концепция А. Овчаренко более гибка и, поскольку она отражает реальную практику литературы (и в значительной мере продиктована ею), сводится к запозда-

лому теоретическому обоснованию давнишнего прагматического подхода советских литературоведов к прошлому советской литературы» (стр. 85—86).

Как везде, мистер Хэйуорд, дальше Вы, излагая мою позицию, кое-что упростили, кое-что огрубили, кое-что пропустили. И я бы не останавливался на этой части Вашей статьи, если бы она не завершалась словами: «Иначе говоря, социалистический реализм должен завоевывать внимание литераторов и победить в борьбе с другими течениями в современной литературной практике» (стр. 86). На этот раз Вы, мистер Хэйуорд, позволили себе быть чуть точнее. Именно это я и хотел сказать, имея в виду развитие всей мировой литературы. И я рад, что сквозь частокол Ваших слов все же прорывается, хотя и с ужасающими потерями, наша правда. Например, вот в этом месте статьи: «Концепция А. Овчаренко подразумевает, что социалистический реализм нельзя навязать силой. Сохранение социалистическим реализмом его позиции и последующее распространение по всему миру должно явиться результатом его глубокого превосходства над другими методами, превосходства, которого нельзя достигнуть административными мерами» (стр. 86).

И еще от одной догмы предостерегали нас с трибуны Первого съезда писателей. В основе ее лежит стремление отнести к социалистическому реализму все, что создавалось и создается в советской литературе на любых этапах ее развития. Обратной стороной этой тенденции были игнорирование, замалчивание, эстетическая недооценка того, что нельзя безоговорочно отнести к социалистическому реализму. Нет нужды повторять здесь общеизвестные причины укоренения этой догмы в определенных исторических условиях развития нашей науки. Советские ученые освободили от нее эстетику и помогли литературе восстановить честное имя многих писателей, в том числе и тех, что приняли Советскую власть, но не пришли или не успели прийти на позиции социалистического реализма. Так же как и другие ученые, я попытался в меру своих скромных сил сделать из этого некоторые теоретические выводы. Тем удивительнее, что Вы пытаетесь и это обратить против социалистического реализма, аргументируя свое утверждение тем, что в данном случае теория социалистического реализма... приводится в соответствие с действительным литературным процессом. Как говорит-

ся, невероятно, но факт. «Это, в сущности, призыв к узаконению того,— говорите Вы,— что происходит в реальной практике советского литературоведения — и в том числе изучения произведений раннего периода развития советской литературы с точки зрения их действительного содержания, а не в качестве примера социалистического реализма *avant la lettre*... По мнению А. Овчаренко, теперь должно стать возможным и, безусловно, стало возможным говорить о произведениях Ахматовой, Пастернака, Булгакова, Цветаевой, Платонова и других почти в их естественных категориях как о части советской литературы, как бы чужды они ни были социалистическому реализму...» (стр. 87).

Вот, в сущности, и все те «веские аргументы», с помощью которых Вы далее пытаетесь доказать, будто и сегодняшняя советская литература не может быть теоретически охвачена и осмыслена в категориях социалистического реализма. При этом Вы особенно упираете на не новую у нас мысль, что и в современной советской литературе не все можно отнести к социалистическому реализму. И на другую мысль, которую я сформулирую сейчас так: социалистическим реалистом не рождаются, движение писателя на эти эстетические позиции и в наше время связано с преодолением множества объективных и субъективных обстоятельств, до социалистического реализма можно доработаться только в результате повседневного, никогда не прерывающегося труда в идейном и художественном аспектах, непрерывного углубления и расширения связей с жизнью, непрерывного потому, что социалистический реализм — рост, движение, подъем, без чего не гарантированы «срывы», «уходы» и прямые возвращения вспять. Это именно та мысль, которую я стремился развивать во всех своих теоретических работах. Вы же пытаетесь опереться на нее, чтобы сказать в заключение: «Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что предложенные изменения в теории вызваны не изменением взглядов советских теоретиков, а трезвым осознанием горькой истины — что в своей «классической» форме доктрина социалистического реализма явно не отвечает реальному состоянию советской литературы» (стр. 89).

Поскольку, мистер Хэйуорд, «предложенные изменения» в рассматриваемой статье Вы связываете и с моим

именем, выдавая меня тем самым чуть ли не за литературного мэтра, не сочтите за нескромность, если я на минуту воспользуюсь предоставленной редчайшей возможностью и действительно скажу нечто основополагающее. Ни одна научная теория не получит права называться классической, если потеряет способность постоянно обновляться, развиваться, двигаться вперед, подниматься выше. К теории же социалистического реализма это относится в особенности, так как она находится в неразрывном соотношении с самым динамичным, бесконечно развивающимся вглубь и вширь искусством. Стало быть, она не может не развиваться непрерывно. И, если хотите, удивляться надо не тому, что в эту теорию постоянно вносятся коррективы, а тому, с какой фундаментальностью, точностью и прозорливостью были определены ее основы, в сущности, на начальном этапе становления мирового художественного феномена, которым она остается верна. Чтобы наглядно продемонстрировать это читателям журнала «Сёрвей», я и попытался на первых страницах своего ответа осветить действительную историю рождения теории социалистического реализма.

Теперь, мистер Хэйуорд, сравните все, что Вы истолковали в Вашей статье как признаки распада теории социалистического реализма, с тем, что с самого начала определялось у нас как сущность социалистического реализма, и Ваше построение рухнет само собой. Позвольте себе этот научный эксперимент, и Вы признаете, что подлинный смысл всего, что Вы по недостаточной осведомленности (как люди воспитанные, будем думать, мистер Хэйуорд, по неосведомленности, а не по какой-либо иной причине) называли «предлагаемыми изменениями теории» и что попытались из соображений, только одному Вам известных, истолковать как «увертки», «уступки», «запоздалые признания», в действительности сводится «к утверждению, что доктрина социалистического реализма, вопреки тому, что говорят ее противники, всегда была достаточно гибкой и является развивающейся живой системой, способной отвечать требованиям времени» (стр. 90). Это — Ваши слова. Правда, Вы пытались придать им иронический оттенок. Но настоящая ирония рождается в результате всестороннего и исчерпывающего знания того, что подвергается сомнению и развенчанию. Ирония — своеобразное производное от

знания, перерастающего в мудрость. У Вас, мистер Хэйуорд, если судить по рассмотренной статье, такого знания не оказалось. Поэтому не только развенчать, но и подвергнуть сколько-нибудь серьезному сомнению подлинные основы социалистического реализма Вам не удалось. И, верится мне, никогда не удастся.

А вот убогие конструкции, манекены, выдаваемые «советологами» за теорию социалистического реализма, Вы, мистер Хэйуорд, действительно похоронили по первому разряду. Хотя и не ставили перед собой такую цель. В данном случае у Вас получилось — как у метальщика бумеранга, который попал в самого себя. Но при чем тут подлинное искусство социалистического реализма и его теория?

Ноябрь 1972

ГЛАВА 6
ТЕОРИЯ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА СЕГОДНЯ.
ПОЗИЦИИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Вместо заключения

В основу главы положен доклад, представленный VII Международному конгрессу славистов (Варшава, 1973 год).

1

Большой спор о реализме, начавшийся почти два десятилетия назад, все еще продолжается. Но, кажется, уже можно подвести кое-какие предварительные итоги.

Самые глубокомысленные из наших противников связывали возникновение этого длительного спора с тем, что в результате научно-технической революции, мягко выражаясь, стало якобы проблематичным само понятие действительности, без верности которой невозможен никакой реализм. Менее глубокомысленные выражались категоричнее: он, реализм, оказался несостоятельным, поскольку «действительность исчезла». Подчеркивая свою «беспартийность», «неангажированность», «незаинтересованность в политике», «советологи» добавляли, что связанное с указанным обстоятельством развитие мирового литературного процесса в XX столетии будто бы опрокинуло основы теории реализма вообще, социалистического реализма в особенности. Показательная деталь: почти все они забывали сказать о том, что научный характер спору придали ученые из социалистического мира и что на всем его протяжении участники дискуссии были и остаются разделенными на два лагеря, преследующих отнюдь не одну и ту же цель. Ниспровергнуть, развенчать, доказать банкротство социалистического реализма любыми средствами пытались и пытаются буржуазные «советологи» (и неминуемо движущиеся на соединение с ними ревизионисты разного толка), ибо, по справедливому утверждению Гейлорда К. Лероя, хорошо понимают, что в руках подлинных революционеров социалистический реализм является необходимейшим средством борьбы за создание нового общества¹.

¹ Gaylord C. Leroy, Second Culture.— «American Dialog», 1971, vol. 6, N 1.

Привести теорию социалистического реализма в полное соответствие с подлинным существом современного литературного процесса, определить ее коренные основы, выдержавшие испытание временем, остающиеся неизменными и в нашем беспрерывно меняющемся, все усложняющемся мире, внести ясность в спорные вопросы или, по крайней мере, наметить возможные пути их решения, одновременно освобождая нашу эстетическую систему от упрощенных, либо устаревших, либо догматических положений, навязывавшихся ей на отдельных этапах ее становления некоторыми теоретиками и политиками вопреки ее внутренней природе и реальному художественному процессу, а также, как хорошо сказал болгарский литератор Б. Ничев, от неправомερных «концепций, трактовавших социалистический реализм как нечто раз и навсегда завершенное, как в общем и целом не меняющийся свод эстетических канонов»¹, — вот цель, которую преследовали и преследуют в спорах ученые-марксисты. «Эти дискуссии, — справедливо констатировал венгерский литератор Миклош Белади, — пытались ответить на вопрос: каковы те прочные, бесспорные положения новой литературы, каковы те теоретические основы, которые выдержали испытание временем, то есть которые были оправданы литературной практикой, или отмечены меняющейся жизнью?.. Одной из дискуссионных была проблема: каковы основополагающие направления в современной мировой литературе? Речь шла о том, существуют ли вообще направления в мировой литературе наших дней в том значении, какое вкладывалось в это понятие в XIX веке. Много говорилось о реализме и социалистическом реализме. Кое-кем высказывалось соображение, что лучше не пользоваться этими понятиями; другие утверждали, что и в наши дни можно отличить характерные, основополагающие направления и точно определить как содержание реализма, так и содержание социалистического реализма»². Соглашаясь с этими утверждениями М. Белади, его коллега Дёрдь Боднард уточнял, что во

¹ «Единство принципов, широта обобщений. Беседа за «круглым столом» в Берлине». — «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 44.

² Радиобеседа венгерских ученых и писателей на тему «О социалистической литературе». — «Látóhatár», I. 1973, о. 3. Здесь и далее переводы с венгерского принадлежат И. Салимону.

внутреннем аспекте дискуссия была направлена против недиалектического подхода к проблеме «литература и жизнь», недооценки того, что обуславливалось в искусстве нового мира процессом усложнения действительности. «Поэтому,— говорил он,— была необходимость пересмотреть эти упрощенные понятия, идеалы и вместо них сформулировать идеал социалистической литературы, содержащий в себе реализм, соответствующий более сложному и противоречивому миру»¹.

Результаты дискуссии не дают основания для пессимистических заключений, вроде того, что наша «теория находится в состоянии известной стагнации»², как заявил Б. Сучков в речи на Пятом Всесоюзном съезде советских писателей. Напротив, дискуссия с неоспоримостью свидетельствует, что никогда еще теоретическая мысль в нашей области не работала с такой интенсивностью, как в последние двадцать лет. И никогда она не выдвигала столько интересных положений. «В разработке вопросов марксистско-ленинской эстетики, теории социалистического реализма,— утверждает А. Егоров,— нам есть чем гордиться... Это поистине коллективный творческий труд, в ходе которого происходят непрерывное приращение научных знаний, обогащение, углубление эстетических категорий, понятий теории социалистического реализма. И хотя этот процесс не свободен от тех или иных недостатков, издержек, одно ясно: марксистская мысль неутомимо движется вперед. И напомнить об этом полезно уже по одному тому, что из поступательного движения эстетической науки кое-кем за рубежом делаются порой явно ошибочные выводы. Например, говорят: если представления о методе социалистического реализма со временем меняются, то не лучше ли вообще отказаться от этого понятия или, по крайней мере, ограничить его смысл? Как будто изменчивость представлений может поколебать объективное содержание научной категории. Как будто эстетические понятия и все другие категории науки могут оставаться неподвижными. Нет, в процессе развития жизни и искусства эстетические понятия обогащаются все новыми и новыми моментами, определения-

¹ Радиобеседа венгерских ученых и писателей на тему «О социалистической литературе». — «*Latóhatár*», I. 1973, о. 3.

² «Литературная Россия», 9/VII, 1971.

ми. И это признак теоретического возмужания эстетической науки»¹.

В цитированной уже беседе венгерских ученых и писателей Иштван Сабо тоже заявил: «По моему мнению, одной из главных заслуг дискуссий 60-х годов было то, что они попытались освободить понятие социалистического реализма от компрометирующих элементов и со всей очевидностью прояснили то, что социалистический реализм это не стиль эпохи. Реализм нельзя привязать ни к одному литературному периоду. Под ним следует понимать наиболее достоверное отражение действительности в ту или иную эпоху, то есть наиболее достоверное отражение любой эпохи на своем уровне. В начале было сказано, что эти дискуссии утратили свой накал. Действительно, в 1963—1964—1965 годах они были острее, но мне не хотелось бы, чтобы эти слова фигурировали в нашей беседе, как свидетельство чего-то неоконченного и бесполезного. Между прочим, эти дискуссии сыграли очень большую роль в том, что они попытались, ведя спор на два фронта, осовременить основные категории марксистской эстетики»².

Позитивные результаты дискуссии признаются не только нами. Римское издательство Убалдини в 1969 году выпустило в свет книгу Армандо Плебе «Что такое советская эстетика?». С реактивной скоростью «эволюционируя» от крайне левых к крайне правым взглядам, итальянский профессор все же вынужден назвать ленинскую теорию отражения «новым, довольно плодотворным ядром советской эстетики», отметить, что советскими учеными она плодотворно трансформирована «в проблему форм, методов и структуры эстетического воспитания», и, признав позитивный характер наших последних дискуссий, констатировать, что социалистический реализм остается «знаменем современной советской эстетики»³.

Другое дело, что, как отмечали участники беседы по венгерскому радио, споры о теоретических основах искусства нового мира, отличавшиеся исключительным накалом на раннем этапе развития, затем как бы уходят

¹ А. Егоров, Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма.— «Советская культура», 11/V, 1973.

² «Látóhatár», I. 1973, o. 5.

³ Armando Plebe, Che cosa è l'estetica Sovietica, Roma, 1969, pp. 8, 25.

в глубину. Они становятся все более фундаментальными, что подтверждают, в частности, и конференции «Ленинизм и развитие метода социалистического реализма в литературах СССР» (Киев, 1969), «Актуальные проблемы социалистического реализма в литературах народов Прибалтики» (Вильнюс, 1969), «Проблемы социалистического реализма в ГДР» («Weimarer Beiträge», 1969, № 3), радиобеседа венгерских ученых и писателей «О социалистической литературе» («Látóhatár», 1973, № 1), беседа за «круглым столом» на тему «Единство принципов, широта обобщений», проведенная редакцией «Вопросов литературы» во время Международной встречи в Берлине главных редакторов литературных журналов социалистических стран («Вопросы литературы», 1973, № 4).

Уже после дискуссии, состоявшейся в Институте мировой литературы имени А. М. Горького в ноябре 1966 года, в СССР вышли в свет монографии: «Методологические вопросы литературоведческих исследований» А. Бушмина (1969), «Социалистический реализм и модернизм» Н. Малахова (1970), «Возникновение и формирование социалистического реализма» С. Петрова (1970), «Генезис социалистического реализма» Д. Маркова (1970), «Романтическая битва» Е. Кошиной (1970), «О народности» Ю. Барабаша (1970), «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Храпченко (1970), «Пути искусства» В. Щербины (1970), «Кровное, завоеванное». А. Метченко (1971), «Проблемы типологии социалистического реализма» Л. Егоровой (1971), «Мера истины» Ю. Кузьменко (1971), Идейно-эстетические принципы советской литературы» В. Иванова (1971), «Романтизм и реализм. Теория литературно-художественных типов творчества» А. Гаджиева (1972), «Главное — человек. Некоторые черты современного реализма» З. Кедриной (1972), «Социалистический реализм во французской литературе» Е. Трущенко (1972), «Формирование и развитие социалистического реализма» П. Плукша (1973).

Называю только книги и только советских ученых. Между тем исследование проблем социалистического искусства, социалистического реализма продолжали с не меньшей интенсивностью наши коллеги в странах социалистического содружества и прогрессивные литераторы

капиталистического мира. В 1970 году ученые ГДР выпустили в свет обобщающую монографию «Социалистический реализм. Позиции. Проблемы. Перспективы». Энергично продолжали разрабатывать эстетические основы социалистического искусства теоретики, критики, литературоведы Болгарии. Назову «Структурализм, литературоведение и эстетический идеал» и «Психология народа и литературы» П. Зарева (1969), «Эстетическое самочувствие победившего рабочего класса» Б. Михалкова (1970), «Красота и партийность» А. Атанасова (1970), «Против идеологических диверсий в литературе и искусстве» В. Колевского (1971).

Из работ венгерских коллег снова упомяну двухтомную антологию «Социалистический реализм» с обширным вступительным очерком профессора Бела Кёпеци (1970), цикл статей, появившихся в печатных партийных органах в 1971 году, а также книгу Бела Кёпеци «Идея. История. Литература» (1972) и работы Пала Панди, вошедшие в издание «На критическом этапе» (1972).

Какие аспекты проблемы больше всего обсуждаются на современном этапе дискуссии? Коротко говоря, по-прежнему обсуждается все, начиная с основ нашей теории и кончая вопросом об индивидуальных стилях. Вот, например, почти одновременно в Болгарии и Японии вышли обширные монографии, посвященные ленинской теории отражения и методологической трансформации ее в искусстве (см.: Стефан Василев, Теория на отражението и художественная специфика, София, 1967, русск. пер. — «Прогресс», 1970; Цутому Ито, Введение в теорию реализма, Токио, 1968).

При всем этом обсуждение ныне носит с нашей стороны строго целенаправленный характер; участники его, как удачно формулировал немецкий ученый В. Нойберт, стремятся прежде всего «разрешить две тесно связанные друг с другом задачи: выяснить, в чем проявляются новые качества литературы социалистического реализма как международного явления, с одной стороны, точнее определить, каков вклад в развитие метода каждой отдельной национальной литературы, — с другой»¹.

Признавая ленинскую теорию отражения в ее специ-

¹ Вернер Нойберт, Современные аспекты социалистического реализма. — «Вопросы литературы», 1972, № 9, стр. 39.

фическом преломлении основой эстетики социалистического реализма, ученые-марксисты придают исключительное значение гносеологическому аспекту, рассматривая искусство как своеобразное познание действительности, но не ограничивая его только этим, не снимая всей важности ценностного, моделирующего, коммуникативного и других аспектов. На этой основе они и исследуют, по верному утверждению Ю. Суровцева, многосложную сущность понятия «художественный метод». Здесь, как справедливо отмечает тот же исследователь, первостепенное значение имеет категория «художественное направление» в связях с художественным методом¹. Не менее важна проблема стиля во взаимоотношенности с категорией художественного метода.

При выявлении путей формирования метода социалистического реализма ученые-марксисты стремятся идти из глубин национальных литератур, шире — национальных культур, преодолевая то «узкое спецификаторство», о котором с такой горечью однажды говорил М. Бахтин, и памятуя тонкое замечание этого же ученого о таящихся в каждом подлинном феномене искусства «огромных сокровищах потенциальных смыслов»². Теперь уже признается бесспорным, что, как справедливо писал А. Егоров, «метод социалистического реализма никогда не может быть раскрыт полностью не только в одном произведении, но даже в одном жанре, виде искусства, ибо каждый из них характеризуется своей спецификой, имеет, так сказать, свой «разрез», свой уровень познания жизни. И теория, следовательно, должна установить взаимосвязь этих уровней, исторических ступеней художественного познания, свести воедино их существенные черты, вырабатывая научные категории и тем более создавая цельную концепцию искусства социалистического реализма, где каждая категория должна занять определенное место в соответствии со своим познавательным значением, обобщая всемирно-историческую художественную практику»³.

¹ Ю. Суровцев, *Сегодняшние рубежи*. — «Новый мир», 1971, № 2, стр. 245, 246.

² М. Бахтин, *Смелее пользоваться возможностями*. — «Новый мир», 1970, № 11, стр. 238.

³ А. Егоров, *Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма*. — «Советская культура», 11/V, 1973.

Нельзя сказать, что наши ученые уже преуспели в этом направлении, но сам подход, постановка проблемы в качестве перспективы радуют. Открывается необозримое поле для выдвижения самых дерзких гипотез, самых неожиданных сопоставлений и противопоставлений как целых культур, так и отдельных художественных феноменов, для увлекательной борьбы мнений.

Стремясь идти к решению вопросов социалистического реализма из глубин развития той или иной национальной литературы, культуры, ученые социалистического лагеря не вырывают ее, национальную культуру, из общего процесса художественного развития человечества вообще, из содружества, сообщества новых культур в частности, учитывают влияние их взаимодействия на творческий метод. Тут одинаково важны и вертикальный и горизонтальный срезы.

Как справедливо писал Н. Конрад, например, приближению советских ученых к правильному, глубокому, плодотворному пониманию сущности социалистического реализма содействует перманентное расширение поля их наблюдений. «Если в течение предшествующих десятилетий,—отмечал он,—наш творческий опыт, а в связи с ним и наша теоретическая мысль вращались в кругу литератур народов нашей страны, то с середины сороковых годов этот круг стал расширяться: в него стали входить литературы других народов, вступивших на путь социализма. И если уже история литературы в нашей стране показала, что в определении содержания и формы литературного произведения огромную роль играют особенности исторического пути каждого народа, его культурные и литературные традиции, то в еще большей мере показали важность всего этого литературы новых членов мировой семьи социалистических наций. Их опыт подтвердил нашу мысль, что однообразие социалистических литератур быть не может; может быть только их единство, и притом—в самом глубинном слое: в отношении к действительности, как к «муке» истории»¹. Вполне естественно поэтому, что сегодня ученые-марксисты рассматривают социалистический реализм, по определению Б. Ничева, «как метод, единый для всех социа-

¹ Н. Конрад, Октябрь и филологические науки.—«Новый мир», 1971, № 1, стр. 216—217, 218.

листических литератур и многонациональный в своих вариантах и художественных осуществлениях, как метод, предполагающий дальнейшее непрерывное сближение тематики и поэтики литератур стран социализма и в то же время бережно сохраняющий присущие каждой из литератур особенности и традиции, как метод, основывающийся на партийных критериях творчества и открывающий подлинный простор для художественных исканий»¹.

В цитированной выше работе Н. Конрад горячо приветствовал стремление наших ученых не ограничиваться теоретическим обобщением художественных завоеваний только лагеря социализма, а строить свои выводы на глубоком учете взаимосвязей и взаимовлияний литератур нового мира с литературами всей земли. Он призывал: «подойти к этим литературам следует через концепции современности и гуманизма»². Правильность этого призыва была подтверждена всем ходом дискуссии о реализме. Выделив лейтмотивы ряда новейших исследований, посвященных социалистическому реализму, Л. Тимофеев писал: «Все это примеры того, что представление о социалистическом реализме как явлении интернациональном, имеющем определяющее значение для мирового литературного процесса, становится в теории социалистического реализма существенной предпосылкой дальнейшей работы... В нашей теории, по сути дела, открывается новая глава, вернее, устанавливается новая историческая перспектива понимания развития социалистического реализма и его значения для современного мирового процесса развития искусства и литературы, осмысляющая его в широком интернациональном плане эстетического прогресса современности»³.

Не удивительно, что дискуссия о реализме быстро переросла в обсуждение судеб социалистического искусства, места его в мировом литературном процессе. Дифференцируя проблему, участники международного спора выделили такие вопросы, как специфика социалистического искусства, цели и назначение его, социалистическое

¹ «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 46.

² Н. Конрад, Октябрь и филологические науки.—«Новый мир», 1971, № 1, стр. 216—217, 218.

³ Л. Тимофеев, Новые книги о социалистическом реализме.—«Русская литература», 1971, № 3, стр. 198.

искусство и общество, социалистическое искусство и мировоззрение, коренной характер принципов партийности, соотношения между естественно-эстетическим и художественно-эстетическим, между прекрасным в природе и прекрасным в искусстве, взаимосвязи между национальным и интернациональным, отношения между философией и эстетикой. Как лучи, эти и многие другие линии соединяются в едином фокусе, именуемом «социалистический реализм», и снова дифференцируются на иной ступени, открывая пред читателем серию новых вопросов: история и реализм? социализм и реализм? формы жизни и деформации в искусстве? этапы развития социалистического реализма? направление — метод — стиль? позиции — пути — перспективы? Наконец, каков конкретный вклад социалистического реализма в художественное развитие человечества?

Внесла ли международная дискуссия что-либо новое в решение проблемы в этом плане? Да, внесла. К свидетельствам, приведенным в самом начале главы, прибавлю заявление академика Тодора Павлова: «Я хочу подчеркнуть, что социалистический реализм сегодня, не только потому, что его атакуют с разных сторон, но прежде всего потому, что он должен решить множество новых, все более усложняющихся социальных, идеологических и эстетических задач, мы не можем больше представлять себе так, как мы представляли его себе несколько десятилетий назад. Это, однако, не означает отступления от позиций социалистического реализма»¹.

Это — и наше мнение. Подчеркиваю это, хотя хорошо знаю, что в решении многих конкретных вопросов пока еще нет полного единства. Бела Кёпеци имел веские основания для того, чтобы в предисловии к антологии «Социалистический реализм» заявить: «Трудно назвать другое такое понятие, вокруг которого за прошедшие десятилетия велось бы столько споров, как вокруг понятия «социалистический реализм». Представители буржуазии — и консервативно настроенные деятели, и приверженцы «третьего пути» — воспринимают «социалистический реализм» как обозначение некоей системы эстетических норм, якобы навязанной искусству комму-

¹ «Социалистический реализм и современность» (Беседа с Тодором Павловым). — «Иностранная литература», 1970, № 11, стр. 198.

нистическими партиями. Спекулируя на вредных последствиях схематизма, они объявляют все произведения социалистического реализма художественно малоценными, отождествляют их с политической пропагандой. Что же касается сторонников социализма, то они, помня об извращениях, допущенных догматической культурной политикой, пытаются найти новое толкование этого понятия или предлагают совсем отказаться от него. Многие возражают против понятия «социалистический реализм» еще и потому, что не видят с достаточной ясностью значения слова «реализм», не знают, что следует под этим понимать: стиль, метод или, может быть, общественную позицию. Ориентироваться здесь чрезвычайно трудно еще и потому, что в международном рабочем движении наших дней реалистическими называют порой совсем разные художественные направления, а также потому, что даже в странах, строящих социализм, существуют рядом друг с другом разнообразные — в том числе и не социалистические — тенденции, которым тем не менее свойственны определенные реалистические черты»¹.

В результате дискуссии мы достигли в этом, так же как и в других спорных вопросах, большей ясности. Продолжается процесс, замеченный не одним мною: если даже в некоторых социалистических странах на значительном отрезке времени видные теоретики искусства какое-то время избегали пользоваться понятием «социалистический реализм», предпочитая ему более широкое понятие «социалистическая литература», а порой «литература нового гуманизма», то сегодня они все увереннее напоминают: социалистический реализм — наиболее плодотворный метод художественного познания мира и человека, главная линия в художественном движении нашей эпохи. Систематически печатаются статьи о социалистическом реализме в центральных партийных газетах и журналах Венгрии, Чехословакии, не утихают споры о нем в прессе Югославии. Заметно тают ряды тех, кто считал и считает понятие, термин «социалистический реализм» скомпрометировавшим себя и потому не могущим служить компасом для людей, плавающих в современном литературном океане. Возвращается термин «социалистический реализм» на страницы газет

¹ A. szocialista Realizmus, Budapest, 1970, t. 1, o. 7—8.

и журналов, издающихся в капиталистических странах. Отмечая, что в условиях холодной войны империалистическая пропаганда всячески извращала суть социалистического реализма, Гейлорд К. Лерой в статье, уже цитированной выше, подчеркивает, что не видит смысла в том, чтобы отказываться от понятия «социалистический реализм» на том основании, что оно извращалось в обстановке идеологической борьбы. Концепция социалистического реализма, говорит он, сохраняет все свое значение¹.

Надо подчеркнуть, что несомненные сдвиги в этом отношении связаны и с развитием теоретической мысли как в СССР, так и в других социалистических странах. В частности, для меня, например, вне сомнения тот факт, что цикл теоретических статей о социалистическом реализме, появившийся в центральном органе ВРП — газете «Непсабадшаг» — весной 1971 года, положил начало новому этапу не просто в возвращении к плодотворным основам теории социалистического реализма, а в развитии ее в тех странах социализма, где эта теория одно время считалась чуть ли не скомпрометированной.

Возвращаются ныне к творческому исследованию художественного и теоретического опыта социалистических литератур в Чехословакии, где, как подчеркивал за «круглым столом» в Берлине А. Плудек, для «творческой интеллигенции вопросы социалистического реализма сейчас, в период консолидации идейно здоровых сил, приобретают особую остроту»². В известном программном заявлении чешских писателей, принятом на заседании в доме творчества Добржиш под Прагой, говорится: «...Мы хотим в духе решений XIV съезда КПЧ поддерживать и развивать литературу во всем ее художественном многообразии, богатстве жанров, творческих открытий, чему способствует социалистический реализм — наш основной творческий метод». В этом же документе передовые чешские писатели заявляют: «Мы пойдем по пути, намеченному нашей авангардной литературой 20-х годов, начиная с движения пролетарской культуры и ее творческих принципов, сформулированных Иржи Волькером и С.-К. Нейманом. Наша литература должна обратиться к заветам Берджиха Вацлавека и Юлиуса Фучи-

¹ «American Dialog», 1971, vol. 6, N 1.

² «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 52.

ка, к своей общественной миссии. Поэтому мы обращаемся также к заветам Владислава Ванчуры и Зденека Неedly, к плеяде писателей, творчество которых отразило тяжелую борьбу за революционное преобразование нашего общества после 1945 года, после освобождения нашей страны Советской Армией, вдохновляло и помогало сплачивать силы трудящихся в период социализма. Поэтому мы обращаемся к славным именам: В. Незвал, И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова, Ф. Грубин, В. Ржезач, К. Библ»¹.

Позицию словацких писателей четко определил Павел Койш. «Теория, стратегия, цели — ясны, — писал он. — Их сформулировал XIV съезд партии, выдвинувший незыблемые критерии социалистического искусства — классовость, партийность, народность. Культура должна носить свой национальный характер, опираться на лучшие традиции наших братских культур, она должна быть интернациональной, являясь проводником коммунистической гуманности, идей мира и дружбы между народами. Художественное творчество должно развиваться на базе социалистического реализма, который допускает многообразие форм и стилей при общей ориентации на то, что произведения должны утверждать идеи социализма». И — еще: «Поставить и по-новому всесторонне изучить проблемы социалистического реализма — такова главная задача»².

Отдадим должное нашим чешским и словацким коллегам, — они не только смело ставят острейшие проблемы теории социалистического реализма, но и с беспощадной откровенностью исследуют труднейшие периоды в развитии социалистических литератур своих стран, не исключая и того этапа, когда ревизионисты в Чехословакии пытались пустить бесценные богатства на распыл. Знаменательна публикация в чешской печати статей о социалистическом реализме в связи с Пятым съездом писателей СССР. «Усиливать социалистический реализм» — так назвал в «Руде право» свою корреспонденцию со съезда Йозеф Кайнар. По его признанию, слушая выступления советских писателей, он, по контрасту, беспрерывно вспоминал, «сколько псевдолиберальных тео-

¹ «Rudé právo», 19/XI, 1971.

² «Pravda», 30/I, 1973.

рий у нас (в Чехословакии, в 1968 году.— А. О.) возникало, а главное, было занесено к нам в прошлые годы». «Какими бы разнообразными они ни были,— продолжал И. Кайнар,— все они сходились в одном: реалистическое искусство — дело прошлого (je hudbu minulosti), искусство — это все, что угодно, только не средство общения. Молодые «необщительные» и «нерасшифровываемые» авторы сознательно рисковали тем, что потеряют читателя, и так и не дождались его. Я не сомневаюсь, что мы — на пороге новой волны реализма. Признаки этого уже есть, и условия для этого возникают... Для нас пришло время перестать бояться термина («социалистический реализм». — А. О.). Правда, в пятидесятые годы это направление было скомпрометировано у нас некоторыми скверными конъюнктурными книгами, которые под этим определением скрывали поверхностность и пустоту. Но продолжать избегать его — означало бы отказаться от хорошего инструмента лишь потому, что мы сами не научились с ним обращаться...»¹

Интересную статью «Судьбы социалистического реализма у нас» напечатал на страницах чешского еженедельника «Творба» Владимир Достал. Показав, что антисоциалистические силы в Чехословакии использовали борьбу против социалистического реализма как прикрытие ведшегося ими подкопа под социализм, он вскрыл также те объективные и субъективные причины, в силу которых многие «ответственные учреждения» в Чехословакии, «от которых — пусть даже по долгу службы — ожидали марксистской принципиальности, забили отбой перед волной стихийного мелкобуржуазного разочарования»². «Постулат социалистического реализма, — с горечью продолжает свое печальное повествование Владимир Достал, — понемногу исчезал как из официальных документов (что было еще не так страшно), так и из партийной печати (а тут уже запахло покойником). В предыдущем предложении надо подчеркнуть слово «понемногу». Отступление должно было проходить как можно незаметнее. Вместо «профанированного» и «дискредитированного» социалистического реализма поэтому стали употреблять компромиссный

¹ «Rudé právo», 17/VII, 1971.

² «Tvorba», 9/VII, 1971.

термин «искусство социалистическое и реалистическое»... Волк должен быть сыт, а овца уцелеть... Но только волк такой диетой не удовлетворился и пожелал чего-нибудь более существенного. Поэтому примирительный термин начал постепенно исчезать, и заговорили уже только о «социалистическом искусстве», истолковывая его так, чтобы в бездонный мешок попало все, что угодно, в особенности в руках соответствующего владельца. Но и на этой линии отступление не остановилось. Дюнкерк уже не смог защищаться. Выхолощенный лозунг социалистического искусства был поэтому постепенно (*potichu*) заменен постулатом авангардизма, то есть понятием еще более неопределенным, противоречивым и проблематичным. Наконец и авангардизм вышел из моды, и наступила желанная пора неограниченной «творческой свободы». И сразу стало ясно — для кого. Более наглядного урока нельзя себе представить».

Указав далее, что главным аргументом в руках тех, кто пытался развенчать принципы социалистического реализма, являлся отнюдь не анализ литературного процесса XX столетия, а беспочвенная легенда, будто этот метод выдуман Сталиным или декретирован по его распоряжению, Владимир Достал обращает внимание на следующее: «Большая международная дискуссия еще пятнадцать лет назад принесла гору (*celou hogu*) доказательств, что не только литература социалистического реализма, но и само это название (что было с деловой точки зрения менее существенным, но враги этим более всего оперировали) возникло раньше, чем Сталин беседовал в канун Первого съезда советских писателей с ведущими их представителями и санкционировал формулу, которая сначала из подхалимских соображений, а потом уже по совершенно противоположным причинам связывалась с его именем. Сегодня мы имеем в своем распоряжении целую литературу о том, как из не ладивших в двадцатых годах друг с другом групп советских писателей родилась единая организация и как в полемике послереволюционного пятнадцатилетия постепенно естественно шлифовалась теория новой литературы, которая шаг за шагом — также не без крайностей, ошибок и неразберихи — обобщала накопленный творческий опыт и искала для него как можно более точное выражение. Социалистический реализм, и как широкое художе-

ственное направление, и как название, имеет за своими плечами богатую традицию, связанную, разумеется, прежде всего с рождением и развитием советской литературы, но совершенно не ограничивается ею. И другие литературы внесли и еще могут внести свой вклад в разъяснение истории этого направления изучением собственного национального опыта. Приведем лишь одну красноречивую параллель в качестве примера. Раз уж мы, вынужденные к этому тактикой противника, остановились на истории названия «социалистический реализм», то полезно вспомнить, что А. В. Луначарский уже в 1907 году выдвинул — не без влияния известных статей Ленина — для литературы, связанной с революцией, программный термин «пролетарский реализм». А у нас в 1925 году с этим же термином — кажется, без прямого заимствования у Луначарского — выступил Эдуард Уркс. Он обобщил в нем достигнутый и перспективный уровень чешской и словацкой пролетарской литературы. Определение «пролетарский» означало тогда приблизительно то же, что позднее «социалистический»¹.

Чешские и словацкие ученые, писатели развенчивают выплывшие из мутных буржуазных источников и другие легенды о социалистическом реализме, например легенду о том, будто в социалистическом реализме все определяется заранее, будто он исходит из требований изображать в литературе, в качестве надежды для общества, положительных героев, которые в действительности еще не сформировались, и, наоборот, исключает исследование жизни, так же как изображение трудностей, драматических и даже трагических ситуаций, возникающих в процессе строительства нового мира, не говоря уж о сугубо отрицательных явлениях. Касаясь одной из таких легенд, А. Плудек говорил в ходе берлинской беседы: «Подлинно социалистическое искусство... видит в изображении негативных явлений общественного развития одну из своих прямых обязанностей перед партией и народом; но социалистический художник, обращаясь к таким явлениям, точно представляет себе их место в иерархии ценностей, ищет и находит пути их преодоления, ибо только так он может помочь делу строительства

¹ «Tvorba», 9/VII, 1971.

нашего общества, новых человеческих отношений»¹. (С таким решением солидаризировались другие участники беседы за «круглым столом». Немецкий профессор В. Гирнус говорил о том, что художники социалистического реализма, показывая человеку различные альтернативы, рожденные исторической ситуацией в рамках социалистического общества и требующие от него решения, не располагают никакими заранее выработанными рецептами и что только клеветники могут утверждать, будто социалистический реализм требует от художника лакировки действительности.)²

Важно отметить также, что, ведя полемику на два фронта, чешские и словацкие ученые, писатели Ян Козак, Ладислав Штолл, Владимир Достал и другие убедительно доказывают, что и в критический момент, связанный с известными событиями в Чехословакии, литература социалистического реализма не исчезла³.

2

Как видим, пути развития теории социалистического искусства не прямы и не легки. Острейшие споры связаны не только с обретениями, но и с утратами. И все-таки в результате споров наша теория значительно продвинулась вперед, а творческие принципы социалистического искусства упрочились.

Сказанное совсем не означает, будто в этой области нет противоречий, нет вопросов, которые кажутся почти неразрешимыми. Мало того, если читать подряд все, что пишется о социалистическом реализме в одной только прогрессивной печати разных стран, спервоначалу можно подумать, что теории социалистического реализма как единого целого просто не существует. Вот, например, Пятый съезд советских писателей энергично подчеркнул, что советская литература развивается в русле единого художественного метода социалистического реализма. Но сопоставим этот факт с другим. Когда в марте 1967 года, выступая на съезде Союза демократической литературы Японии, Цуда Такаси отверг идею соревнования

¹ «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 53.

² Там же, стр. 49—50.

³ См.: Ян Козак, За социалистическую литературу, за нового человека. — «Иностранная литература», 1972, № 9.

разных литературных направлений на революционной основе и призвал к поиску единого творческого метода, названного им методом революционно-демократической литературы, стоящей на позициях рабочего класса,— эта платформа была тотчас дезавуирована в выступлении известного не только в Японии, но далеко за ее пределами теоретика социалистической литературы Корехито Курахары. Он сказал, что пусть у одних японских революционных писателей будет метод социалистического реализма, у других — критического реализма, у третьих — революционного романтизма... В ходе дискуссии Цуда Такаси снял свой тезис и поддержал позицию Корехито Курахары¹.

Противоречие? Ничего подобного. Строго конкретно-историческое, сугубо дифференцированное решение проблемы, исходя из особенностей данной национальной литературы, ряда литератур, родственных течений в них, возникающих и развивающихся на социалистической основе, в определенных исторических условиях — вот одно из важнейших завоеваний международной дискуссии о социалистическом реализме. И совершенно прав был Д. Марков, когда писал: «Советское литературоведение сделало в этом немало... В результате ясно показаны и специфика нового явления в разных странах, неравномерность его формирования, и в то же время непреложная закономерность его развития»².

Спрашивается, в чем выражается общность эстетической платформы литератур нового мира, литератур, вдохновляющихся идеалами и практикой социалистического движения? Она выражается в следующем.

Проникновение социалистических идей в литературу, происходящее задолго до того, как рабочий класс приступил к практическому историческому действию, приводит в XX столетии к формированию социалистической литературы как всемирного явления и как совершенно новой, целостной системы со своими, дотоле не проявлявшимися законами развития. Процесс формирования ее — сложный, неравномерный, по чьему-то удачному

¹ См. статью «О многообразии и единстве творческого метода» в книге: «Сэйдзи Симида. Бунгаку-то гэндай», Токио, 1972.

² Д. Марков, Всесторонне исследовать социалистические литературы.— «Новый мир», 1970, № 12, стр. 215.

уточнению, подчас несинхронный и многоступенчатый. Зарождаясь, складываясь, развиваясь в недрах отдельных национальных литератур, социалистическое *направление* обуславливается наличием определенных исторических — экономических, социальных, политических — причин в отдельной стране, в ряде стран, с одной стороны, и уровнем художественного развития — с другой. Это верно и по отношению к началу XX столетия, и по отношению к нашему времени, когда существует могучий социалистический лагерь, самым фактом своего бытия оказывающий влияние на расширение, углубление социалистического направления в мировой литературе.

Рассматривая социалистическое направление в мировой литературе как целостное (хотя и очень сложное, многоступенчатое, даже в отдельных звеньях противоречивое, со множеством внутренних течений, этапов, градаций), следует подходить сугубо исторически к вопросу о путях его становления в ряде литератур и в каждой отдельной национальной литературе, учитывать сложность так называемых переходных периодов и связанных с ними «пограничных явлений» в искусстве. На это своевременно обратил внимание Л. Тимофеев, когда подчеркнул, что социалистический реализм — «явление исторически необычайно многообразное прежде всего потому, что он необходимо приобретает в своем развитии национально-историческую обусловленность, вне ее не может проявиться. Это относится и к перспективам его развития, и к его формированию, к возникновению переходных форм, к неравномерности проявления различных его сторон»¹.

Устанавливая общность основных закономерностей, не нужно спрямлять пути отдельных литератур к социалистическому этапу вообще, к социалистическому реализму преимущественно. Строго исторический, сугубо дифференцированный подход обязателен в особенности при рассмотрении социалистического искусства как единого, все усиливающегося, ныне уже ведущего направления в художественном развитии человечества. Одно дело — центральная в этом направлении советская литера-

¹ Л. Тимофеев, Новые книги о социалистическом реализме. — «Русская литература», 1971, № 3, стр. 198.

тура с ее более чем полувековым опытом, литература развитого социалистического общества, другое — литературы стран социалистического содружества с их четвертьвековым бытием, третье — социалистические течения в литературах стран, где и сегодня пока господствует капитализм. Причудливыми путями пробиваются на свет социалистические «ручейки» в литературах стран так называемого «третьего мира». Да и в каждом из этих «регионов» были и есть разные этапы, периоды становления, формирования, утверждения. Обязательно учтем также силу литературных традиций, влияний и многое другое, что существенно сказывается на общих путях литературного развития.

И все-таки остается бесспорной главная закономерность: с проникновением в искусство социалистических идей, которое усиливается по мере формирования исторически нового человека, все активнее включающегося в борьбу за переустройство мира на социалистических началах и, естественно, выдвигающегося на место главного положительного героя, внутри литературы происходят всесторонние переакцентировки, утрата одних и образование других доминант. Это приводит к возникновению нового художественного качества. Всеопределяющим становится «изображение *положительно* прекрасного», что еще Ф. Достоевский называл «задачей безмерной»¹.

Почему это связано с социалистическими идеями? Потому, что *только* их практическая реализация ведет к *действительному* обновлению мира и человека; только с социализма начинается «быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения, происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни»².

Подлинное обновление человека и человечества началось в России. Рост, формирование нового человека советские писатели вначале пытались художественно воссоздать с помощью тех средств, которые были накоплены предшественниками в арсенале мирового искусства. Многие из этих средств оказались действенными.

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. II. 1867—1871, М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 71.

² В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 33, стр. 99—100.

Правда, под влиянием формируемого материала они значительно трансформировались, дополнялись новыми. Вопрос этот не так прост, как кажется с первого взгляда.

В советской науке подробно освещены искания нашими писателями наиболее плодотворного художественного метода. Романтизм? Футуризм? Импрессионизм? Конструктивизм? Или—реализм? И если реализм, то—какой? Социальный? Тенденциозный? Монументальный? Спорили до изнеможения. Расходились чуть ли не навсегда, хотя для писателей, по-настоящему талантливых, причисляли они себя к футуристам, или к романтикам, или к реалистам, главным оставалась верность героической советской действительности, стремление достойно показать ее величие и неповторимость. Добавим, что, в сущности, уже в то время понятия «реализм», «романтизм» и т. п. не выражали адекватно настоящего нового качества, которое вольно или невольно врывалось в искусство, занимало в нем все большее место. Отсюда—цепь эпитетов, которыми предварялось понятие «реализм». Нечто похожее наблюдалось и тогда, когда, скажем, Горький говорил о романтизме как о будущем советской литературы: «активный», «новый», «героический», «революционный», «не такой, как у Шиллера или Гюго» и т. п. Старые понятия употреблялись, из-за отсутствия новых, в сугубо условном значении. А реализм, особый тип реализма неуклонно усиливался в советской литературе, выдвигался на первый план, завоевывал доминирующее положение. Одним из первых это приветствовал Луначарский. «Наша литература,—говорил он в 1925 году,—растет быстро и правильно. Еще в начале прошлого года один из зорких наблюдателей ее отметил, что в главном литература наша повернула на общественно-реалистический путь с оглядкой на классиков. Я думаю, что для ближайшего времени это, конечно, самый лучший и самый плодотворный путь. Поэтому могу только пожелать литературе идти по этому пути семимильными шагами и как можно скорее достигнуть настоящих шедевров современной социально-реалистической литературы...»¹ Интересное сопоставление: в 1926 году, говоря о Франции, Анри Барбюс писал на страницах

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2, стр. 633.

«Юманите»: «Наше разлагающееся общество увидит зарождение нового искусства и новых условий общественной жизни. Это искусство будет полной противоположностью индивидуалистическим разглагольствованиям. Оно воплотит в себе мятежный и неисчерпаемый дух коллектива. Оно будет озаменовано обострением чувства реальности и уважением к разуму»¹. Последующий опыт социалистических литератур показал, что это — закономерность, а не просто этап в их развитии.

Оплодотворенный могучим социалистическим идеалом, обогащенный в результате видения писателями действительности, по словам Горького, с высочайшего интеллектуального плоскогорья, социальный реализм в советской литературе стал приобретать невиданную до того синтетичность — всеохватность. Новые же соотношения между реальностью и ее возможностями, — результат величайших исторических изменений, — еще сильнее раздвигали рамки его. Вот почему именно реализм, точнее сказать, новый вид его, впоследствии названный социалистическим, уже к началу 1930-х годов утвердился в советской литературе. Это не значит, говорят ученые, что другие формы социалистического творчества, например романтизм, были задавлены им или вообще не существовали. «Сейчас становится почти общепризнанным, — утверждает Ю. Кузьменко, — что, по крайней мере, применительно к 20-м годам необходимо различать понятия «советская литература», «социалистическая литература» и «литература социалистического реализма». В советской литературе этого десятилетия играли важную роль произведения писателей-демократов, нашедших свое место по эту сторону баррикады, но не поднимавшихся еще до художественного утверждения социалистических идеалов. Вместе с тем известны попытки выражения пафоса революционного преобразования в романтических, условно-гиперболических, фантастических формах, с помощью крайне противоречивой эстетической системы художественного авангарда. В целом ряде случаев это бесспорно социалистическая литература, хотя ее и невозможно отнести к реалистическому типу художественного творчества. В соревновании

¹ Анри Барбюс, О «разумности» прозы и «безрассудстве» поэзии. — «Иностранная литература», 1973, № 5, стр. 213—214.

с этими тенденциями, в борьбе идейно-творческих концепций, в сложных отношениях с другими течениями набирала силы литература социалистического реализма¹. Внутренне родственные социалистическому реализму течения, такие, как романтизм, в новых исторических условиях совершали быструю эволюцию, приобретали новое качество, органически включающее их в социалистический реализм. Как это происходило, на каком этапе внутреннее развитие превращало другие типы социалистического творчества, по выражению Горького, в псевдонимы социалистического реализма? — вопрос, все еще вызывающий острые споры. Приходится пожалеть о том, что некоторые участники дискуссии в СССР предпочли уйти от конкретного решения этого трудного вопроса, заговорив об опасности впасть в эстетический плюрализм. Введение этого излюбленного ревизионистами всех мастей понятия, даже с эпитетом «эстетический», в споры советских ученых было по меньшей мере опрометчивым. Оно не диктовалось существом, развитием дискуссии на страницах советских газет и журналов (для всех марксистов, участвующих в ней, характерно убеждение, предельно кратко сформулированное Б. Ничевым: «В теории социалистического реализма нет и не может быть места никаким попыткам идеологического плюрализма»²), но заметно помешало творческому развитию ее.

Равным образом, если говорить языком тех, кто соблазнился модным словечком, не полезной для нашей дискуссии была и попытка некоторых советских критиков (П. Николаева, например) придать одиозный оттенок понятию «социалистический романтизм», введенному в науку А. Луначарским.

Между тем решение этих вопросов имеет исключительное значение для выявления закономерностей становления социалистического реализма как международного, планетарного явления, в частности той, в силу которой все преимущество в новом мире отдается реализму.

Теоретики, историки советской литературы утверж-

¹ Ю. Кузьменко, Мера истины, М., «Советский писатель», 1971, стр. 314.

² «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 44.

дают, что с 1930-х годов метод социалистического реализма становится единым методом советской литературы. Они подчеркивают также, что к этому времени исчезает разница между романтизмом и романтикой, составляющей органическую часть социалистического реализма. Самым веским аргументом служит тот факт, что в условиях побеждающего социализма романтическое и реалистическое приобретают новое качественное наполнение и не противостоят друг другу, а взаимосвязаны неразрывно. Другой аргумент: ни одна из советских литератур не дала за последнюю четверть века чистого романтика, которого можно было бы поставить рядом с такими гигантами реализма, как Шолохов или Леонов. Вместе с тем многие писатели, начинавшие свой путь с романтизма (Б. Лавренев, М. Светлов, К. Паустовский), постепенно, но неотвратно, под влиянием развития социалистической действительности, эволюционировали к реализму.

Рождается эстетическая система, основывающаяся на принципах нового реализма, партийности, народности и — неисчерпаемая в своих возможностях художественного постижения и воссоздания мира в любых его гранях.

Чтобы доказать, что в данном случае наблюдается еще одна закономерность развития социалистической литературы в целом, нашей литературной науке необходимо сделать следующий шаг и на конкретном анализе всего литературного процесса показать, что на соответствующих этапах развития литератур меняется историческое и художественное наполнение критического реализма, революционного романтизма и др., раскрыть суть сложного и многогранного процесса сближения, вернее, эволюции критического реализма, революционного романтизма в сторону социалистического реализма, выявить, как по мере развития социалистической действительности и идейно-творческого роста писателей в самых, казалось бы, несхожих социалистических литературах критическое начало в одних случаях, романтическое в других приобретают новое качество, сближаются, взаимообогащаясь, с социалистическим реализмом, а вернее сказать, перерастают в него.

В этом же плане первостепенное значение приобретает исследование вопросов типологического, стилевого,

жанрового многообразия социалистического реализма. Внимание к многообразию советской литературы, проявленное в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, несомненно, способствовало подъему культуры анализа конкретного художественного процесса, помогло найти плодотворные пути к решению множества вопросов, поставленных в ходе длительной дискуссии. Центральным среди них — вопрос о соотношении категорий метода и стиля. Уже создано и в СССР и в других социалистических странах немало хороших работ о стиле отдельных писателей, в частности, и в аспектах аксеологии, семиотики. Но, как было показано в первой части настоящей книги, в некоторых проявилась тенденция к «возвышению художественного стиля за счет творческого метода». Вот почему заслуживает самого глубокого внимания то, что в связи с этим писал А. Егоров, утверждая, что «нам нужна целостная теория художественных стилей социалистического реализма во взаимосвязи всех ее категорий, всесторонне раскрывающих суть метода. В какой-то мере тут могут помочь и семиотика, и структурный анализ, и другие *методические* приемы научного анализа, но, повторяем, лишь в какой-то мере, ибо никакие методические приемы не в состоянии заменить и отменить научную *методологию* исследования художественных явлений».

Совершенно очевидно также, что теория художественных стилей социалистического реализма не может быть сведена и к простому описанию стилей отдельных художников. Даже если бы и удалось такое «описание» применительно к индивидуальным особенностям творчества художников всех периодов и народов, то теория стилей социалистического реализма все равно не была бы создана. Мало того, «описание» стилей таит в себе известную опасность отрицания самой теории, поскольку каждый из них приобретал бы в таком случае самостоятельное, независимое существование: до общих гносеологических основ мы здесь не дошли бы.

Изучение стилей художников — дело нужное, необходимое. Но это лишь одна из предпосылок создания и развития теории социалистического реализма. Конечно, крайне важно, следуя принципам научного историзма, найти в многообразии стилей и форм социалистического реализма повторяющееся (разумеется, в своеобразном

виде), устойчивое и на отдельных этапах общественного развития, и в целом, чтобы объяснить *новаторскую* сущность метода социалистического реализма, его стилей, принципов формообразования. Однако и выявление повторяющихся тенденций стилиобразования и формообразования в конкретных видах, жанрах и в искусстве социалистического реализма в целом на определенных этапах его развития явно недостаточно для достоверных выводов о закономерных связях художественных явлений, о диалектике метода и стилей социалистического реализма. Чтобы в процессе изучения творчества отдельных художников и даже целых народов объяснить сущность, историческое своеобразие метода и стилей социалистического реализма, надо дойти до познания их объективной обусловленности — и социальной, и гносеологической, до познания внутренней взаимосвязи «социального» и «познавательного» в развитии идейно-эстетической сущности социалистического реализма, сложного «механизма» этого взаимодействия в ходе поступательного движения социалистической художественной культуры»¹.

Решение данной проблемы наполнит конкретным смыслом получающую все более широкое признание в науке теорию синтетичности социалистического реализма, понимания его как принципиально новой, целостной, всеохватной эстетической системы. Лежащая в основе этой теории идея в одинаковой мере волнует как ученых СССР, так и представителей марксистской эстетики во всех других странах. К ней, как легко заметить, подходил в приводившемся выше рассуждении о реализме Иштван Сабо, хотя и формулировал свою мысль далеко не безупречно. Ее поддерживают Тодор Павлов и Бела Кёпеци. Ее ставит Гейлорд К. Лерой, когда утверждает, что социалистический реализм более широкое понятие в сравнении с классицизмом, романтизмом и критическим реализмом².

В позитивном решении проблемы пока нет единства. Египетский критик Гали Шукри склонен принимать ко-

¹ А. Егоров, Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма. — «Советская культура», 11/V, 1973.

² Gaylord C. Leroy, Second Culture. — «American Dialog», 1971, vol. 6, N 1.

гда-то бытовавшее у нас понимание социалистического реализма как соединения революционного романтизма с критическим реализмом — на социалистической основе¹. По мнению профессора Гейлорда К. Лероя, изложенному в названной статье, социалистический реализм гармонизирует творческую концепцию новых человеческих возможностей, характерную для романтизма, с пониманием практической стратегии в переходную эпоху, присущим только самому трезвому реализму. Другими словами, поясняет ученый, социалистический реализм соединяет ведущие черты двух основных направлений прошлого — романтизма с его исследованием идеала и критического реализма с его исследованием связи идеала с миром многочисленных и беспорядочных фактов². Сходной концепции придерживается западно-германский ученый Рольф Диттер Клюге в книге «От критического реализма к социалистическому реализму» (1973).

Советские ученые, не без острейших споров между собой, при решении этой проблемы обращают внимание на тот бесспорный факт, что социалистический реализм не только уходит своими корнями в основные литературные пласты, но вбирает в себя все лучшее из художественных достижений прошлого и современности. Ассимилирует он и некоторые приемы, выработанные нереалистическими течениями, но, по очень существенной оговорке польского ученого Г. Маркевича, именно «как метод, открытый всем новым экспериментам постольку, поскольку они формируют социалистическую концепцию действительности»³. «В новом искусстве,— пишет Д. Марков,— осуществляется знаменательный процесс синтеза всего прогрессивного в художественном развитии человечества. Речь идет и о наследовании демократических традиций, и о непосредственном участии представителей других направлений в формировании нового. Синтез этот отнюдь не есть механическое соединение различных элементов — он происходил и происходит на почве социалистической идейности, определяющей качественные

¹ Приложение к журналу «Ат Талия», март 1968.

² «American Dialog», 1971, vol. 6, N 1.

³ H. Markiewicz, Głównie problemy wiedzy o literaturze. Krakow, 1970, str. 263.

отличия нового образования. Путь в социалистические литературы писателей из других направлений — нередко сложный, иногда длительный и противоречивый — демонстрирует принципиально важную структурную особенность нового творческого метода. Движение художников к новому искусству от реакционно-модернистских течений совершается путем разрыва с этими течениями. Другое дело, что диалектический переход от старого к новому включает, удерживает некоторые элементы поэтики, преобразовывая их функцию. Что же касается представителей течений и методов, основанных на принципах художественной правдивости (прогрессивный романтизм, критический реализм), то они идут к сближению с новым искусством, не отрицая, а как бы раздвигая рамки, расширяя и обогащая логику собственного творчества до степени перерастания в новое идейно-эстетическое качество. Притом эти методы трансформируются — они утрачивают функцию самостоятельных методов, так как входят в орбиту иного мировосприятия, и в то же время сохраняют отдельные, иногда весьма существенные, «родовые» черты в области форм художественного обобщения, обладающие относительной эстетической автономностью»¹.

В принципе такая постановка не вызывает споров между советскими учеными. Дискуссии начинаются тогда, когда речь заходит о том, на каких витках диалектического развития это происходит, что вбирает в себя социалистический реализм из так называемых «других направлений» и где те границы, что гарантируют социалистический реализм от «узости, вульгаризаторской нормативности» и в то же время не допускают «нивелирования, размывания» его основ? Тут, как говорится, работы непочатый край. Она требует прежде всего тщательного исследования и обобщения конкретных достижений социалистической литературы всего мира и творческого развития таких ее принципов, как народность, классовость, партийность. Об этом, кстати сказать, справедливо говорил Дердь Боднар: «...Из дискуссий 60-х годов мы унаследовали более широкий по своим

¹ Д. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме.—«Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 75—76.

границам идеал реализма, и теперь мы должны наполнить его содержанием. Литература и искусство старались выполнить эту задачу, но несомненно, что ни критика, ни теория не смогли обнадеживающим образом обобщить накопившиеся за прошедшие десятилетия достижения литературы и искусства. То есть не смогли параллельно осуществить необходимое теоретическое обобщение. Именно с этой точки зрения весьма важна мысль: если мы будем до таких пределов расширять понятие, что в конце концов из него выпадут некоторые важные вопросы, то есть социалистическая литература не будет иметь никакого конечного критерия, то само понятие станет пустым. И тут, по моему мнению, первостепенное значение имеет принцип партийности. Поэтому нам следовало бы снова вернуться к вопросу о партийности в интересах того, чтобы придать новому, более широкому по своему смыслу понятию реализма, понятию социалистической литературы большую содержательность и определенность»¹. Думается, что это правильный путь к решению проблемы.

Острейшие споры вызывает в этом же плане вопрос о связях метода социалистического реализма с определенными формами художественного отражения жизни. По мнению Д. Маркова, сама постановка его неправомерна. На этом основании он, например, обвинял пишущего эти строки в узости понимания социалистического реализма и даже заподозрил, вслед за Б. Сучковым, в стремлении расщепить «его (социалистический реализм) на множество методов»². Между тем, сказать, что социалистический реализм не замыкается в границах одной какой-либо поэтики, еще не означает решить вопрос по существу. На это обращает особое внимание польский литератор В. Мационг. «Поддерживая ясно обозначившееся в ходе дискуссии стремление очистить понятие социалистического реализма от схем и упрощений,— говорится в отчете о беседе за «круглым столом» в Берлине,— В. Мационг вместе с тем выразил опасение, что при таком подходе социалистический реализм может утратить свое эстетическое своеобразие. Не следует забывать, сказал он, что этот метод представляет собой

¹ «Látóhatár», I. 1973.

² «Вопросы литературы», 1973, № 4, стр. 48.

художественную систему, обладающую законченностью и основывающуюся на устойчивых, проверенных практикой принципах отображения действительности.

В социалистическом реализме нельзя видеть только идейную программу художника. Как бы широко ни трактовать творческие установки метода, он представляет собой также и определенную поэтику, которая в некоторых литературах, например в польской, находится в сложных соотношениях с поэтикой критического реализма, романтизма и других методов. Поэтому нужно больше внимания уделять таким проблемам, как жанры, формы, стили литературы социалистического реализма, добиваясь в ходе анализа точного соотношения критерия идеологического и критерия эстетического».

Тут мы вплотную подходим к другому аспекту интересующей нас проблемы.

3

В результате международной дискуссии отчетливее выявились специфические особенности становления социалистического реализма в литературах стран, вступивших на новый путь исторического развития позднее России. Здесь тоже нет места калькированию. Во всяком случае, процесс становления нового метода в немецкой литературе с формирующимся в ней к началу XX века могучим реалистическим стержнем протекал не так, как в польской, в которой всегда была сильна романтическая струя.

В Чехословакии развитие социалистического реализма осложнялось авангардистскими влияниями. Пути социалистической литературы в Болгарии во многом напоминают то, что наблюдалось в России.

Это отнюдь не означает, будто в последнем случае все было просто. Попытки некоторых ученых упростить процесс становления социалистических литератур в России и Болгарии побудили академика Тодора Павлова выступить в 1973 году со статьями «Социалистический реализм не догма, а творческий метод» («Работническо дело», 29/III 1972) и «Продолжим разговор о реализме и романтизме» («Литературен фронт», 13/IV 1972). Здесь будет уместно остановиться на этих статьях еще и потому, что они касаются не одной только болгарской лите-

ратуры, а также потому, что автор их затрагивает все еще вызывающий острые споры вопрос о романтизме.

Определив сущность художественного метода в свете ленинской теории отражения, показав, что реализм в искусстве не имеет ничего общего с механическим копированием действительности, а предполагает активный творческий отбор и художественное сгущение характерных общезначимых впечатлений бытия в конкретно-чувственной форме, академик Тодор Павлов утверждает далее, что социалистический реализм, пути его становления значительно сложнее, чем порой кажутся. Об этом, по его мнению, свидетельствуют и все острее дискутируемые в среде марксистских эстетиков, историков и критиков проблемы отношения социалистического реализма к моментам деформации в искусстве, символам, параболам, к экспрессионизму, импрессионизму, неореализму и, особенно, к романтике и романтизму.

Подробно останавливаясь на данных проблемах, Т. Павлов подчеркивает, что «социалистический реализм не только иногда включает, но при определенных исторических и индивидуальных условиях должен содержать (включать) моменты, или элементы, или стороны романтики, но его нельзя сводить к романтизму; он может содержать символы художественно-познавательного значения, но его нельзя сводить к символизму и т. п. «Двенадцать» Александра Блока, «Сентябрь» Гео Милева, «Свадьба» Венко Марковского и многие другие художественные произведения — наилучшее доказательство, что вопрос этот поистине довольно сложен и очень важен...»¹.

К решению его академик Тодор Павлов предлагает идти строго исторически, дифференцированно и конкретно. В частности, обращаясь к творчеству ряда советских писателей, он указывает на наличие в нашей литературе на определенном этапе ее развития того, что ученый определяет как социалистический романтизм. По мнению Тодора Павлова, творчеством романтиков советская литература по праву может гордиться. «И все-таки,— продолжает он,— между этим творчеством и социалистическим реализмом имеется существенное различие, которое марксистско-ленинская эстетика — теория, история,

¹ «Работническо дело», 29/III 1972.

критика литературы — не может не учитывать и не оценивать дело по достоинству»¹.

Далее Тодор Павлов формулирует следующее положение исключительной принципиальной важности: «С общественно-исторической и диалектико-логической точек зрения необходимо напрашивается вопрос: можно ли и нужно ли ставить знак равенства между понятиями «социалистическая литература» (например, в СССР и у нас) и «социалистический реализм»? Из сказанного выше и исходя из всего опыта развития советской, болгарской и других социалистических литератур очевидно, что такое равенство нельзя и не требуется устанавливать (не може и не требова да се постави)...»

Считая, что намеченная им платформа позволяет правильно решить и мучающие болгарских ученых вопросы (вроде того, можно ли отнести к социалистическому реализму «Сентябрь» Гео Милева или это произведение экспрессионистское?), академик Тодор Павлов вновь повторяет, что формирование социалистического искусства — процесс сложный, что в нем рядом с яркими, полнокровными произведениями социалистического реализма есть также произведения переходные, близкие к социалистическому реализму, но не тождественные ему: они относятся к социалистическому искусству, хотя по своей внутренней природе и характеру не могут быть квалифицированы как произведения социалистического реализма. Это не исключает, а наоборот, подтверждает то положение, говорит ученый, что социалистический реализм является «главным, основным, самым существенным и, так сказать, решающим направлением и методом многогранного социалистического искусства...»².

Знаменательно, что в России, Болгарии, Венгрии и в других странах нового мира зарождение социалистических литератур, более того, литератур социалистиче-

¹ «Работническо дело», 29/III, 1972.

² Там же. В цитируемой статье Тодор Павлов уточнил свой взгляд на творчество Паустовского. Он признает социалистический его характер, но относит *целиком* к романтизму, точнее, к социалистическому романтизму. Такой взгляд уязвим еще и потому, что и на этот раз академик Тодор Павлов по-прежнему соотносит в философском плане с материализмом только реализм, все же другие течения (не исключая и революционного романтизма) — с идеализмом.

ского реализма предшествует победе социалистических революций. Становление же социалистического реализма как доминирующего метода творчества происходит по-разному и, я бы сказал, в ряде литератур труднее, чем то наблюдалось у нас. Процесс этот не только не прост, но и, как показывает опыт некоторых литератур, иногда довольно длителен. Во всяком случае, теоретики из Польши, Чехословакии, Венгрии, Румынии резонно утверждают, что их литературы и по сию пору переживают *переходной период*, когда наряду с социалистическим реализмом все еще пульсируют и другие направления. Более того, подчеркивают те же теоретики, недооценка этого факта, попытка перепрыгнуть через определенный этап в развитии литературы, сделанная в свое время в их условиях, нанесла ущерб прежде всего самому социалистическому реализму.

Особую позицию в решении интересующей нас проблемы применительно к своим литературам занимают некоторые югославские ученые. Профессор Александр Флакер как-то заявил, что в Югославии социалистического реализма не было и пока нет. М. Филиппович стремился противопоставить теорию социалистического реализма взглядам Ленина на искусство и литературу. Он же уверял, будто социалистический реализм предполагает имитацию действительности, предопределяет способы передачи содержания ее, и обобщал: «Правда искусства не заключена в положениях, которые имеет в виду теория социалистического реализма»¹. Поклонявшийся в свое время социалистическому реализму Света Лукич тоже пытался развенчать основы социалистического реализма. В нескольких номерах журнала «Дело» за 1970—1971 годы напечатан его «Взгляд на теорию и практику социалистического реализма». Утверждается, что социалистический реализм был призван сменить у нас якобы осужденную на смерть литературу Октября, что с самого начала теория этого направления носила дилетантский характер и что чаще говорилось о том, чем социалистический реализм не является, чем о том, чем он является².

По утверждению С. Лукича, в настоящее время в ис-

¹ «Живот», 1970, № 5, стр. 11.

² «Delo», VIII—IX. 1970, str. 968; X. 1970, str. 1136.

толковании социалистического реализма в СССР существуют две борющиеся линии, одна из которых тяготеет к догматическому пониманию, идущему от Жданова, другая — к «реализму без берегов» Гароди. Впрочем, здесь С. Лукич чуть ли не вычертил схему:

«Существующие крайности могут быть наглядно представлены так:

<i>догматический соц. реализм</i>	—	<i>реализм без берегов</i>
<i>Жданов</i>	—	<i>Гароди</i>

Распределение новых исследовательских и критических сил:

<i>Овчаренко, Щербина</i>	—	<i>Дементьев, Лакин</i>
<i>Сучков, Метченко</i>	—	<i>Кедрина, Брагинский</i>
И конфронтация журналов: —		<i>«Новый мир»</i>
<i>«Октябрь»</i>		

В плане критериев старой схеме:

все, что социалистический реализм, — хорошо,
противопоставляется новая схема:

все, что хорошо, — социалистический реализм»¹.

Построив эту антинаучную схему, далекую от действительного положения в нашей теории и критике, С. Лукич заявляет, что не приемлет ни одной из указанных линий, тем более что социалистический реализм будто бы «вообще не доминирует в литературах социалистических стран», уступив якобы место «социалистическому эстетизму». Формулируя собственный позитивный взгляд, он, так же как М. Филиппович, берет себе в авторитеты... Троцкого, его утверждение, что до свершения мировой революции идея создания новой культуры нереальна, пролетарского искусства «нет и не должно быть (*ne se i ne treba da bude*)»².

Ликвидаторская позиция С. Лукича, несомненно, крайность. Сделать такую оговорку тем более необходимо, что в самой Югославии существует и не один год энергично защищается другое мнение. Югославские писатели М. Крлежа, Р. Зогович и другие считают, что у социалистического реализма в Югославии — глубокие корни и несомненные достижения. Социалистический

¹ «Delo», X. 1970, str. 1138—1139.

² «Delo», X. 1970, str. 1151.

реализм видится им как плодотворная перспектива и главная линия развития всех югославских литератур. Однако они не отрицают, что социалистический реализм пока не завоевал гегемонии в югославских литературах и что эти литературы находятся на переходном этапе своего развития.

Так мы снова упираемся в проблему переходных форм и этапов. Это заставляет внимательнее присмотреться к тому, как она решается нашими коллегами.

Ученые Чехословакии, повторяю, извлекая уроки из исторического опыта своей страны, защищают, как мы видели, мысль об опасности искусственно форсировать процесс художественного развития в переходной период (что отнюдь не означает, будто не следует или невозможно предвидеть его пути и направлять развитие). Нас, говорят В. Достал, Я. Козак, многому должны научить ошибки теоретиков и литературных критиков, которые сразу же после победы социалистической революции в Чехословакии, Венгрии, Югославии, Польше, желая как можно быстрее добиться господства социалистического реализма, пытались перепрыгнуть через объективные и субъективные обстоятельства и невольно заставляли художников относиться к этому методу с величайшей настороженностью.

Аналогичную идею развивают венгерские теоретики и литературные критики, отвергая любые формы волюнтаризма и догматизма. «Всякий доктринерски-волюнтаристский подход,— писал Пал Панди в статье «Искусство и социализм», опубликованной в 1971 году на страницах газеты «Непсабадшаг»,— игнорирует подлинные процессы возникновения социалистического искусства, условия его формирования, сложный, часто противоречивый ход его становления». Показывая на конкретных примерах существование в венгерской литературе последней четверти века и «художественно зрелых, непреходящих, социалистических произведений», и произведений «не целиком социалистических», и произведений эклектических, и, наконец, произведений не социалистических (хотя и не антисоциалистических), Пал Панди объясняет это так: «Мы живем в эпоху перехода от капитализма к социализму, и это переходное состояние отражается в умах и в искусстве эпохи — как объект и как определяющий фактор. Переходное состояние,

разумеется, не означает, что все обязаны «поддерживать свое сознание» в переходном состоянии»¹.

Автор цитируемой статьи без колебаний причисляет к социалистической литературе стихи Аттилы Йожефа, многие произведения Лайоша Надя, роман «Внуки Олтянов» Иштвана Надя, «Карпатскую рапсодию» Бела Иллеша, «Волшебника» Йожефа Лендьела... К социалистической литературе относит он «Испытание», «Историю семьи Балог», «Яблоневый сад» Петера Вереша, «Неоконченную фразу» и «Ответ» Тибора Дьери (другие произведения Тибора Дьери вызывают у него критическое отношение).

Классическими образцами венгерской поэзии переходного периода Пал Панди считает произведения Дюлы Ййеша, в которых «отразились не только оговорки, соблюдение дистанции, сдерживаемые страсти и эмоции по отношению к истории минувшего двадцатилетия, но и художественно, мастерски реализованные симпатии к социализму»².

Общая постановка проблемы представляется симптоматичной, так же как принципиальный вывод о необходимости очень осторожного, очень гибкого подхода к анализу социалистических тенденций в литературах переходного периода. «...Если исследовать черты социалистического реализма, проявившиеся в ткани произведений,— заключает Пал Панди,— то станет очевидным, что социалистическое искусство не возникает из духовной жизни внезапно, как Афина Паллада из головы Зевса, а формируется в процессе более продолжительного развития. Одних жизненный опыт, мировоззрение и художественные склонности сравнительно быстро приводят к современному социалистическому искусству, у других этот процесс происходит медленно, с противоречиями, отклонениями (или вообще не происходит, если писатель застывает на стадии мелкобуржуазного мирозерцания, опираясь на буржуазные идеологические учения, имеющие хождение в нашу эпоху и в нашем мире). На основании всего этого мы вправе сделать вывод о том, что в том или ином произведении характерные черты социалистического искусства проявляются не

¹ «Nepszabadság», 21/III, 1971.

² Там же.

обязательно монолитно, преодолевая одним махом все и вся, а нередко лишь частично, в качестве отдельных моментов художественных конфликтов, во внутреннем столкновении с прочими особенностями произведения. «Не обязательно», «зачастую» — эти слова указывают на то, что мы говорим здесь о едином типе творчества, а не на то, что может существовать только такое «разнородное» творчество. История мировой литературы, в том числе и венгерская, знает немало классических образцов произведений социалистического реализма»¹.

Существенно и другое заключение: «...Во всем мире все более распространяется такое понимание социалистического искусства, которое уже не считает это искусство одномодельным. Под этим я имею в виду то, что социалистический реализм предполагает в рамках общей социалистической тенденции (которая не является идеологией, отвлеченной от художественной сферы) в принципе бесконечное число вариантов художественного видения, творческого подхода, стиля. Обращая внимание на социальную среду, посылки и обусловленный ими акцент произведения, мы можем констатировать, что в творчестве художников осуществляется социалистический реализм, причем не одного, а разных видов...»²

Полагаю, что некоторые положения статьи Пала Панди могут оспариваться как в терминологическом отношении, так и в отдельных звеньях по существу. Мне кажется, что автор кое-где несколько поспешно уравнивает проявление социалистических тенденций в искусстве с социалистическим реализмом, а говоря о многомодельности последнего, не уточняет своего взгляда, хотя, вероятно, подразумевает безграничие типов его, жанровое, стилевое многообразие. В целом же статья Пала Панди может считаться по-своему типической. Она взята в качестве примера потому, что широко очерчивает круг проблем, которые волнуют сегодня теоретиков и литературных критиков, занятых осмыслением становления социалистической литературы в странах, вступивших на путь нового исторического развития после второй мировой войны, находящейся на ином этапе, нежели советская литература — литература развитого социалистиче-

¹ «Nepszabadság», 21/III 1971.

² Там же.

ского общества. А что рассмотренная концепция не является результатом научных изысканий только ее автора, свидетельствует факт публикации рассмотренной статьи на страницах газеты «Непсабадшаг», а также и то, что основные ее положения поддерживаются другими венгерскими органами печати, в частности журналом «Критика», выходящим с февраля 1972 года. Формулируя задачи нового органа, редакция писала в «Обращении к читателю» о своей приверженности реализму — основной определяющей категории марксистской эстетики. Там же социалистический реализм определен как «реализм эпохи строительства социализма, закономерный этап в художественном развитии человечества»¹. Основные идеи рассмотренной статьи совпадают также с принципиальными положениями выработанного Комиссией по вопросам культурной политики при ЦК ВСРП документа «Некоторые вопросы нашей литературной и художественной критики» (1972). Провозглашая необходимость всемерной поддержки и популяризации высокохудожественных социалистически ангажированных произведений, документ констатирует наличие в венгерской литературе и не социалистических, но гуманистических, художественно ценных произведений. Вместе с тем подчеркивается, что им не просто предоставляется право на существование, должно предприниматься все, чтобы помочь авторам таких произведений приблизиться к идеям и целям социализма, встать на эстетическую платформу новой венгерской литературы с ее «основополагающими категориями социалистического реализма, партийности, народности, положительного героя»².

4

В самый разгар большого спора о реализме профессор Гайлорд К. Лерой заявил: «Несмотря на то, что достижения социалистического реализма лежат за пределами нашей страны, все же и мы кое-чего (something) достигли в этой области. Что бы ни говорили о пролетарской

¹ Цит. по статье: А. Гершкович, Новый журнал венгерских литераторов. — «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 109—110.

² «Критика», 1972, N 9, с. 19—23.

литературе 30-х годов, одно безусловно: ее значение гораздо больше, чем это признавали критики 50—60-х годов... Есть ли сегодня шансы на возрождение (revival) социалистического реализма в нашей стране? Поскольку у нас продолжается борьба за социализм, у нас есть базис для литературы этого типа (this kind). Чем шире и интенсивнее будет борьба, чем больше людей втянется в нее, тем лучшие условия будут создаваться для развития такой литературы»¹.

В принципе эта постановка проблемы не потеряла своей актуальности и сегодня. Примерно так стоит вопрос применительно к литературам всех высокоразвитых капиталистических стран.

Выступая на состоявшейся осенью 1966 года конференции ученых-социалистов, обсуждавших проблему «Реализм в литературе», профессор Норман Рудич говорил: «Идея социалистического реализма содержит серьезную заявку на глубокую истину и имеет важное значение для развития мировой культуры». По мнению американского ученого, социалистический реализм предполагает ясность позиции художника, который «воспринимает жизнь на языке борьбы, направленной на замещение капиталистического общества социалистическим, капиталистического человека социалистическим человеком...». Норман Рудич выделяет в искусстве нового мира прежде всего то, что, по понятным причинам, характеризует словами «социальная ответственность»². На этом же постоянно акцентирует внимание Гейлорд К. Лерой: «Социалистический реализм, как и «вторая культура», является необходимой частью борьбы за создание нового общества»³.

Как подход к формулированию центрального принципа эстетики социалистического реализма это заслуживает всяческой поддержки. Опыт развития не только современной американской, но и западногерманской, итальянской, английской литератур показывает, что именно здесь находится самый главный барьер, преодо-

¹ Gaylord C. Leroy, *Marxism and Modern Literature*, New York, 1967, p. 37.

² «American Dialog», 1967, N 1, pp. 25, 26.

³ Gaylord C. Leroy, *Second Culture*.— «American Dialog», 1971, N 1, pp. 8—9.

ление которого может привести писателя на позиции социалистического реализма.

На страницах социалистической прессы не раз ставился вопрос: почему в сильной прогрессивной западно-германской литературе нет или почти нет произведений, достойно отражающих рост рабочего движения в ФРГ? Исчерпывающий ответ на него дал Курт Бахман в интервью Фридриху Хитцеру, Оскару Нойману и Конраду Шулеру («Кюрбискерн», 1972, № 1)¹. Знаменательно, однако, что писатели, честно стремящиеся понять логику истории и отразить ее в своем творчестве, ведут поиски как раз в той сфере, которую Норман Рудич осторожно определил словами «социальная ответственность» и которую мы называем партийностью. В интервью Курта Бахмана много говорилось о видном западногерманском писателе Мартине Вальзере, заявившем на Нюрнбергском культурном форуме ГКП, что сейчас его «занимает прежде всего один вопрос: что такое партийность?» Он добавил при этом: «Партийность существует при любой системе; у нас писателей до сих пор вынуждали к негативной партийности — отстраняться, не завербовываться, — вплоть до откровенно бессмысленного утверждения, будто писатель не связан с обществом»². Так изложили существо выступления Мартина Вальзера редакторы журнала «Кюрбискерн». Они сообщили также, что Мартин Вальзер отвергает ложную постановку этой проблемы и сам идет к решению ее через «труд познания», хорошо понимая, что «каждый, кто вообще за что-то борется и что-то делает, делает это из соображений партийности»³. Сообщив эти сведения, три редактора журнала «Кюрбискерн» обронили очень важное замечание: «Мы знаем от многих писателей, что они бьются над этой проблемой»⁴. Имеются в виду писатели ФРГ. Но над той же проблемой бьется немало французских, английских,

¹ См.: «Литература и классовая борьба» (Беседа с председателем ГКП Куртом Бахманом). — «Иностранная литература», 1972, № 12.

² «Иностранная литература», 1972, № 12, стр. 224.

³ Там же, стр. 224—225.

⁴ «Иностранная литература», 1972, № 12, стр. 224. Опубликованное несколько позднее другим журналом («Конкрет», 1972, № 13) новое интервью Мартина Вальзера свидетельствует о том, что его волнует проблема социалистического реализма в целом. Вот отрывок из интервью: «Вопрос: Побывав в Советском Союзе, Вы открыли

японских писателей. Она встает с все большей неотложностью перед писателями США. Отвечая на мучающий их вопрос, председатель Германской Коммунистической партии Курт Бахман сказал: «Быть партийным — значит стать на сторону тех, кто и в нашей стране, и повсюду борется за будущее человечества, за социализм, против империализма с его варварством и бесчеловечностью». И еще он сказал: «Мартин Вальзер — я беру его здесь как показательный пример — понял, по-моему, главное в нашем требовании партийности правильно. Действительно, в понятие партийности входит труд познания. Его нельзя заменить резолюцией или указанием. Вопрос звучит так: познает ли пишущий эпоху, в которую мы живем? Мы живем уже не в эпоху перехода от феодализма к капитализму, когда буржуазный гуманизм был мощной движущей силой, партийной антифеодальной силой. Мы живем в эпоху перехода от капитализма к социализму. И тут нужно снова стать на чью-то сторону, но уже на другую сторону — ради будущего общества, ради социалистического гуманизма. Необходим именно такой скачок в сознании»¹. Просто? Но это одна из тех «простых» истин, которые могут быть постигнуты только в результате колоссального опыта целых классов и вместе с тем личного напряженнейшего опыта самого писателя, и потому они так трудно постигаются даже в наше время. Ведь результат их — «скачок в сознании». Добавим: скачок, который должен затем органически выявиться сквозь художественное видение писателем мира. Таков теоретический аспект занимающей нас проблемы.

Существует, однако, немало и других причин, затрудняющих социалистический реализм. Какие надежды Вы с ним связываете?»

Ответ: «Я был готов приветствовать реализм с социалистической тенденцией, однако не такой реализм, в котором события заранее предопределены. Я — реалист или очень хотел бы им быть, мне кажется, что я связан с этой манерой изображения. Я тогда хотел лишь привлечь внимание к тому, что там происходит: у нас, я думаю, слишком мало информации о развитии литературных теорий в социалистических странах. В нашей стране, можно сказать, уже почти не бывает теоретических дискуссий». Возвращаясь к вопросу о социалистическом реализме, М. Вальзер с вызовом сказал, что не удивится, если со временем в его творчестве обнаружатся элементы такого реализма.

¹ «Иностранная литература», 1972, № 12, стр. 224.

няющих рост социалистических литератур в цитаделях «свободного мира». Применительно к ФРГ о них подробно говорил в том же интервью Курт Бахман; при обсуждении их остро столкнулись участники дискуссии о путях развития рабочего романа в ФРГ, состоявшейся на страницах газеты «Дойче фольксцайтунг» в апреле 1972 года. Применительно к США этот вопрос не раз затрагивался на страницах «Америкэн дайолог» и «Политикал эфферс».

При всем том остается бесспорным, что погасить очаги социалистических литератур империализму в его цитаделях не удастся. Собственно, даже в самые «критические» моменты идеологической реакции (вроде периода «охоты на ведьм» в США) они не затухали. Напряженно продолжает работать и теоретическая мысль. Больше того, сегодня мы наблюдаем резкое усиление интереса к проблемам социалистического реализма и в Японии, и во Франции, и в ФРГ. Сошлюсь, как на знамение времени, на дискуссию о социалистическом реализме, состоявшуюся осенью 1970 года на страницах органа Союза писателей Франции — «Аксьон поэтик».

Собственно, то была не просто еще одна беседа-дискуссия. То было возвращение к громадной проблеме, снова выдвигающейся на первый план. Ссылаясь на появление новых работ, в которых делаются попытки либо развенчать социалистический реализм, либо защитить его, называя, в частности, работы Элен Пармлен и Анри Арвона, главный редактор журнала Анри Делюй писал, что проблема социалистического реализма опять приобретает исключительную актуальность, несоизмеримую с тем легкомыслием, с той поспешностью, с какими от нее пытаются отмахнуться некоторые буржуазные теоретики и литературные критики во Франции. Между тем социалистический реализм — не политическая выдумка Сталина или Жданова, а «исторически обусловленный художественный метод и попытка создания теории искусства в период, когда самым развитием человечества ставится во всей сложности (*dans leur complexité*) вопрос о связи новой идеологии и литературы, о новых взаимоотношениях политической власти и писателей». Связанный с «решающим и трагическим периодом» в истории революционного движения и социализма, «социалистический реализм имеет свои достижения, свой опыт,

успехи и поражения и должен подвергнуться критическому осмыслению, его нельзя игнорировать (il ne peut-être ignoré)»¹.

Анри Делюй решительно выступил против демагогических попыток смешивать социалистический реализм с тем, что называют «следствиями культа личности», видеть в нем «случайное явление, возникшее на чисто политической основе в узком смысле этого слова». Отвергнув утилитаристские толкования социалистического реализма, он подчеркнул, что в определенных исторических условиях социалистический реализм — факт художественного развития человечества, что «социалистическим становится реализм не одного только Горького». По мнению Анри Делюя, «социалистический реализм пытается разрешить вопросы, которые стоят перед всей литературой: является ли реализм единственным и лучшим методом литературы, методом, отвечающим социальным нуждам? Связана ли революция, хотя бы отчасти, с реализмом в литературе, или это не более чем иллюзия? И в чем заключается революционный характер литературы?»²

Главный редактор «Аксьон поэтик» призвал продолжить на страницах журнала обсуждение проблемы социалистического реализма. Тут же были приведены высказывания советских писателей, эстетиков, критиков, запечатлевшие процесс поисков нового творческого метода. Затем слово получили современные французские писатели и критики. Показательно, что большинство из тех, перед кем был поставлен вопрос, в какой мере социалистический реализм связан с историей развития литературы, предостерегало как от нигилистического отношения к проблеме, так и от упрощенного решения ее (исключение составил Пьер Дэкс, по всем вопросам занявший негативную позицию).

В анкете «Аксьон поэтик» приняли участие Жан Перюс, Андре Жиссельбре, Роже Бордые и другие, и если я здесь привожу высказывания только Анри Делюя, то лишь потому, что в них заключены многие идеи, отстаиваемые и другими участниками беседы. Так, Андре Жис-

¹ «Action poétique», N 44, Sept. 1970, p. 21.

² Там же.

сельбре категорически отверг модную попытку истолковать социалистический реализм как «установку сверху». Он подверг также критике обывательские, в существе своем провокационные утверждения, будто бы «ни один крупный писатель — коммунист или хотя бы симпатизирующий социализму — не считал себя социалистическим реалистом, а многие из них прямо заявляли, что им непонятно, что такое реализм». «Мы обязаны, — утверждал он, — отличать теорию и критику от собственно художественных произведений, ибо такие писатели как Элюар, Брехт, Атилла Йожеф и другие безусловно, являются социалистическими реалистами, во многом обогатившими практику этого художественного течения, составляющего большую часть ангажированного искусства XX века, века перехода к социализму... Многие теоретики сделали из этого вывод, что необходимо расширить понятие: сначала они убирали слово «социалистический», потом у слова «реализм» убирали «все берега». И тогда реализмом становится все, что имеет хотя бы какую-нибудь ценность. Это неприемлемо. Как говорил Спиноза: «всякое определение есть ограниченное»².

Андре Жиссельбре особо подчеркнул, что социалистический реализм обладает несомненными завоеваниями во Франции, не трансплатирован, а «имеет свои национальные истоки»³.

В ответ на вопрос, чем вызван тот факт, что проблема социалистического реализма с мая 1968 года приобрела во Франции снова актуальность и даже проявляется склонность к жесткому ее решению, Андре Жиссельбре сказал: «По словам Ленина, любое сектанство, любое левачество — расплата за грехи оппортунизма. У нас оппортунизм столь ярко проявился в известных теориях («реализм без берегов»), что многие почувствовали законное желание противопоставить ему такую теорию, которая превыше всего ставит идеологию»⁴.

Приведенные цитаты, естественно, не дают полного представления о сложности, очевидных противоречиях, спорных положениях, которыми изобилует дискуссия

¹ «Action poétique», N 44, Sept. 1970, p. 45.

² Там же, стр. 48.

³ Там же, стр. 51.

⁴ Там же, стр. 52—53.

на страницах — «Аксъон поэтик». Тем более что в иных вопросах и главный редактор журнала и многие участники дискуссии стоят на позициях, очень далеких от наших. Но сейчас речь идет об отношении к социалистическому реализму.

Наш старый друг профессор Жан Перюс заявил, что социалистический реализм вызван к жизни определенными историческими условиями и запросами советской литературы. «Если подводить итог развитию советской литературы, — сказал он, — то можно сказать, что нет другой литературы в мире, которая смогла бы поднять столько проблем, так возвыситься над своим материалом, которая смогла бы изобразить мир во всей его полноте и понять настоящее в свете будущего. Литература социалистического реализма внесла в развитие мировой литературы ни с чем не сравнимый вклад (*une contribution incomparable*)»¹.

Очень хорошо сказано! Но, к сожалению, Жан Перюс рассматривает далее социалистический реализм как явление, строго ограниченное во времени, и, кажется, только как явление «чисто русское»². На мой вопрос, точно ли напечатан его ответ, профессор Ж. Перюс в беседе, состоявшейся в Институте мировой литературы в декабре 1971 года, повторил, что социалистический реализм строго исторически обусловлен: он был порожден специфическими условиями существования первого в мире социалистического государства и ныне исчерпал себя.

— Теперь, — развивал свою мысль французский профессор, — в вашей стране другая атмосфера, совершенно отличная от атмосферы тридцатых годов, ваше общество окрепло, интересы его расширились и углубились. Строй необычайно упрочился. В этих условиях установки социалистического реализма уже потеряли прежнюю силу. Конечно, опыт социалистического реализма и для вас, и для нас имеет непреходящее значение. Но его не следует фетишизировать. Надо идти дальше: особенности современной обстановки требуют от советской литературы, чтобы она рассматривала новые проблемы и — по-новому. Что же касается стран, в которых социализм

¹ «Action poétique», N 44, Sept, 1970, p. 44.

² Там же, стр. 45.

пока не завоеван, то в них литература несомненно будет опираться на достижения и опыт социалистического реализма. Но это не значит, что вся социалистическая литература должна руководствоваться принципами социалистического реализма, как то было в России в тридцатых годах. Эти литературы не могут и не должны отказываться от опыта социалистического реализма. Но формы, в которых проявляется влияние эстетики социалистического реализма, должны обуславливаться традициями и структурой каждой национальной литературы. Место социалистического реализма в этих литературах зависит от положения социализма в настоящем и будущем. Лично я не понимаю, как в социалистическом обществе писатель, исповедующий идеалы социализма, может писать, не поместив в центр своих размышлений социализм и людей, которые его строят.

Не будем ловить профессора на противоречиях, упрекать в непоследовательности, даже в прямой ошибке, выражающейся в попытке объявить социалистический реализм чисто русским явлением. Тем более что профессор тут же как будто и отказывается от такого взгляда.

Позиция Жана Перюса в известной мере отражает тот специфический подход к проблеме социалистического реализма, который на современном историческом этапе характерен для теоретиков, исследующих социалистические тенденции в литературах Англии, Франции, Японии, США. Социалистическое направление в этих литературах то ослабляется, то усиливается. Сложнейшие пути, которыми движется история в наше время, нередко сбивают с толку очень крупных писателей, и те, после создания революционных произведений, вдруг заходят в тупик, а то и теряют свою революционность. Хорошо, что ныне мы начинаем это учитывать. Е. Трущенко пишет: «Вообще следует заметить, что практика литературного развития в зарубежных странах не всегда позволяет канонически, раз и навсегда зачислять в социалистические реалисты каждого писателя, которому удастся прийти в лучших произведениях (иногда в одном произведении) к социалистическому реализму. Известны случаи, когда видный художник, достигнув этих позиций, затем отходит от них по разным причинам (назовем, к примеру, автора известного романа «Пьеретта Амабль»

Роже Вайяна). Подобные обстоятельства не дают оснований уходить от оценки реального художественного явления по его существу. Отчуждая по косвенным мотивам определенные художественные достижения социалистического реализма в творчестве писателей, путь которых в целом был сложным и противоречивым, от общего процесса становления, развития и обогащения этого эстетического направления, мы лишь будем искусственно и неоправданно обеднять его общие достижения в мировой литературе»¹.

Социалистическое течение в литературах капиталистических стран развивается не только в соревновании с другими течениями, но и в конфронтации, противоречиях, борьбе. Социалистические идеи определяют характер творчества художников, сознательно стоящих на позициях революционного пролетариата, скажем, Пабло Неруды. Но они оказывают сильнейшее влияние и на таких писателей, которые не принимают нашего учения полностью, а в то же время сознают обреченность капиталистического общества. Существуют среди писателей капиталистического мира и «социалисты чувств».

В интересной статье Ариель Биньями «Об аргентинской литературе» (журнал «Куадернос де культура», 1970, № 18) читаем: «Теперь стало очевидным, что за истекшие годы написано крайне мало прозаических произведений на основе сознательного восприятия идеологических позиций рабочего класса. Зато развивались различные, отличавшиеся критическим отношением к окружающей действительности течения, на которые в той или иной мере оказали влияние новые идеи преобразовательного характера... Писатели и поэты, разумеется, не могут не испытывать на себе влияния того идеологического климата, при котором марксизм завоевывает все более прочные позиции и служит единственно верным методом познания и отражения действительности»².

Следует прибавить и узко художественный аспект: в капиталистических странах есть немало мастеров искусств, которые сознательно принимают наше учение,

¹ Е. Трущенко, Социалистический реализм во французской литературе, М., «Советский писатель». 1972, стр. 108.

² Перевод Т. Злочевской.

однако стремятся выразить его идеи и идеалы, растущую новую правду жизни в формах не одного реализма, но и романтизма, даже абстракционизма и т. п. Этим и объясняется тот факт, что теоретики из названных стран применительно к социалистическому течению в их литературах пока не высказываются за единство художественного метода.

В заключение еще раз оговорюсь, что констатирую лишь главные тенденции в развитии общей теории социалистического искусства, социалистического реализма на современном этапе, не касаясь многочисленных расхождений в частностях, споров, даже таких острых, какие вел в последние годы с нами Луи Арагон. Впрочем, горы несправедливости, которые воздвигал наш старый друг, говоря о социалистическом реализме (да и не только о нем!), не перевесят факта, еще раз констатированного им, Арагоном, вот в этих словах: «Я всегда считал такие книги, как «Базельские колокола», «Орельен», «Богатые кварталы», [«Коммунисты»], книгами реалистическими. Я всегда был реалистом, я утверждаю, что я реалист, и называю мой реализм «социалистическим», потому что для коммуниста было бы нелепым рассматривать себя как социалиста в одной области и как не социалиста в другой»¹.

Такова общая теоретическая панорама, вырисовывающаяся благодаря многолетней международной дискуссии о социалистическом реализме,— дискуссии, в которой принимали и принимают участие не только теоретики социалистического искусства из всех стран, но и наши идейные противники из лагеря буржуазной эстетики, литературоведения и литературной критики. Дискуссия не разрушила основ нашей теории. Напротив, она помогла их укрепить, выдвинуть много интересных гипотез, способствующих движению марксистской теоретической мысли вперед и в области эстетики. Дискуссия также доказала, что ученые социалистического мира располагают всем необходимым, чтобы дать новаторское осмысление путей художественного развития человечества.

Небо страшит меня, говорит Э. Ионеско и тем обнажает причину своего полного бессилия перед миром

¹ «Express», 20—26/IX 1971.

и человеком. Большой советский писатель Леонид Леонов говорит: чем глубже и драматичнее изображаемая нами жизнь, тем выше над нею должно быть небо.

Возникнув вместе с новым человеком, литература нового мира активно способствует росту, развитию, утверждению этого мира и сама непрерывно растет вместе с ним. Художественно отражая все наиболее типические явления эпохи, ее настроения и идеалы, она стремится прежде всего воссоздать в обладающих неотразимой художественной силой образах главного героя нашего времени. Для нее таким героем является не жалкий страдалец, покорно плывущий по течению, влачащий бессмысленное существование «в ожидании Годо». Не «маленький человечек», всеми правдами и неправдами стремящийся уйти от истории, обойти ее. И не яростный фанатик, путающий светлую идею коммунизма с «возвратом к *неестественной простоте бедного* и не имеющего потребностей человека»¹ и поэтому сокрушающий величайшие ценности прошлого, с презрением говорящий «о какой-то «человечности», «человеческой любви», «маленьких людях» и т. п. Нет, это — человек многомиллионной массы, поднявшийся к сознательному историческому творчеству, осознавший свое историческое предназначение и осуществляющий его на любом посту с чувством человеческого достоинства. Горький назвал его «маленьким человеком, делающим великое дело», Человеком Человечества.

Сегодня борец за новый мир, строитель и защитник его, Человек настолько велик, богат, многогранен, сложен и вместе с тем целен, что для художественного воссоздания его в удивительном богатстве его действительных отношений, творимых его руками и его мозгом чудес перестраиваемого им мира, в тончайших изгибах его чувств, вибрациях его души, в неисчерпаемых глубинах его сознания необходимо не только владеть всеми достижениями предшествующего искусства, но и постоянно искать, создавать новые формы и приемы. Искусство поднимается на новую ступень развития. Вместе с ним на более высокий этап поднимутся литературная критика и литературоведение.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних рукописей, М., Госполитиздат, 1956, стр. 587.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Часть I	
Глава 1. Спор о Человеке	11
Глава 2. Социалистический реализм или «модерность» <i>Полемический монолог</i>	44
Глава 3. Социалистический реализм и современный литератур- ный процесс	65
Глава 4. Социалистический реализм как художественный метод	132
Глава 5. Романтизм в советской литературе. Необходимое дополнение	168
Глава 6. Литературные взаимосвязи	232
Часть II	
Глава 1. Искусство, сражающееся за Человека	263
Глава 2. Еще о социалистической литературе, о теоретических основах социалистического реализма (<i>Ответ профессору Эрнесту Дж. Симмонсу</i>)	307
Глава 3. Коммунизм — человек — искусство (<i>Беседа с аспиран- том из Индии</i>)	340
Глава 4. Этапы развития социалистического реализма (<i>Пись- ма профессору Бела Кёпеци</i>)	381
Глава 5. Формирование теории социалистического реализма	410
Глава 6. Теория социалистического реализма сегодня. Позиции, проблемы, перспективы (<i>Вместо заключения</i>)	444

Овчаренко Александр Иванович

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

Редакторы *Н. Иванова, М. Шаповалов*

Художник *И. Сойко*

Художественный редактор *Б. Шляпугин*

Технический редактор *В. Никифорова*

Корректоры *Н. Попикова, Н. Саммур*

Сдано в набор 3/1—1973 г. Подписано к печати 3/X—1973 г. А12926. Формат бум. 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Печ. л. 15,5. Усл. печ. л. 26,04. Уч.-изд. л. 26,77. Тираж 10 000 экз. Цена 1 р. 36 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4

Книжная фабрика № 1 Росглаволиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25. Заказ № 1127

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Ваши отзывы о книге — ее содержании, художественном оформлении и полиграфическом исполнении просим направлять по адресу:

*121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4
Издательство «Современник»*